Jean-Philippe Rameau

in seiner Oper

HIPPOLYTE et ARICIE

Eine musikkritische Würdigung

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der philologisch-historischen
Abteilung der philosophischen Fakultät Basel

vorgelegt von

GEORG GRAF

Küsnacht-Zürich

1927

Buchdruckerei Jak. Villiger & Cie., Wädenswil

Jean-Philippe Rameau

in seiner Oper

HIPPOLYTE et ARICIE

Eine musikkritische Würdigung

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der philologisch-historischen
Abteilung der philosophischen Fakultät Basel

vorgelegt von

GEORG GRAF
Küsnacht-Zürich

1927
Buchdruckerei Jak. Villiger & Cie., Wädenswil

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren

Dr. Karl Nef und Dr. Karl Joël.

Basel, den 16. März 1926.

Prof. Dr. Bächtold, Dekan.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern in Liebe und Dankbarkeit.

Inhalt.

	Seite
Literatur	4
Vorwort	7-8
Einleitung	9-22
Die Dichtung Pellegrins	23-30
Prolog	30-44
Erster Akt	45-76
Zweiter Akt	77-100
Dritter Akt	100-109
Das Divertissement des dritten Aktes	109-117
Vierter Akt	118-131
Fünfter Akt	132-148
Das Schlussdivertissement	149-164
Schlusswort (Zur Rameau-Renaissance)	165-169
Curriculum vitae	

Literatur.

Rameau J. Ph.: Traité de l'Harmonie (Paris 1722).

Mattheson: Der vollkommene Capellmeister, 1739. Kern melodischer Wissenschaft (Hamburg bei Christian Herold, 1787).

Walther: Musicalisches Lexikon oder Musicalische Bibliothek. (Leipzig 1732).

Sulzer Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste. (Biel 1777.)

Rousseau J. J.: Dictionnaire de Musique (Amsterdam).

Brossard: Dictionnaire de Musique (Amsterdam).

Furetière Antoine: Dictionnaire Universel (Rotterdam 1708).

Richet Pierre: Dictionnaire de la Langue française, ancienne et moderne. (Paris 1740.)

Laloy Louis: Rameau. (Erschienen in der Sammlung: Les Maîtres de la Musique, Paris 1919).

Kretzschmar H. Geschichte der Oper (Leipzig 1919).

Malherbe Charles. Einleitung zum 6. Bd. der Gesamtausgabe von Rameaus Werken (Paris 1900).

Saint-Saëns: Gesamtausgabe von Rameaus Werken.

Einleitungen zu den Werken Rameaus in der Gesamtausgabe von Saint-Saës.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545822_0053

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit ist auf Anregung meines verehrten Lehrers, Herr Prof. Dr. Karl Nef in Basel, entstanden. Meine Aufgabe bedeutet mehr oder weniger die Erforschung von Neuland. Wie eigenartig es auch erscheinen mag, so ist es doch Tatsache, dass die Musikforschung Rameau, diesen Riesen auf dem Gebiete der Tonkunst, recht stiefmütterlich behandelt hatte. Meines Wissens gibt es unter neueren Arbeiten kein umfassendes Werk über diesen Komponisten. Die 1908 in Paris erschienenen Biographien von Louis Laloy und L. de la Laurencie sind wohl die einzigen tiefergehenden Betrachtungen über des Meisters Arbeits- und Wesensart, vermögen aber in ihrem kleinen Umfange natürlich kein vollkommenes Bild Rameaus zu geben. — Die Einleitungen zu den einzelnen Bänden der Gesamtausgabe seiner Werke sind als historische Beiträge zur Rameauforschung ausserordentlich wertvoll, dringen aber zu wenig oder gar nicht in das Wesen seines Schaffens ein. —

Das Verdienst, als erster auf den Mangel einer genauen Kenntnis von Rameaus Kompositionsart verwiesen zu haben, gebührt Herrn Prof. Dr. Karl Nef. Den Anfang zur Ausfüllung dieser Lücke soll meine Arbeit machen. Ich will versuchen, an Hand einer ästhetisch-kritischen Studie, sowie einer genauen Formanalyse von „Hippolyte et Aricie" in Rameaus erstes Bühnenwerk einzuführen. Da nun aber „Hippolyte et Aricie" zu der Zeit geschrieben wurde, da Rameau bereits auf der höchsten Stufe seiner Kunst stand und diese keine neuen Wandlungen auf dem Gebiete der „tragédie" durchmachte, können die Ergebnisse der „Hippolyte et Aricie"-Analyse auf die übrigen Tragödien übertragen werden.

Eine besondere Betrachtung erfordern natürlich Rameaus „Pièces de clavecin", seine Kantaten, seine Chorwerke und jene Bühnenkompositionen, die nicht als „tragédies" bezeichnet sind; denn während die Kompositionstechnik in den Tragödien

die gleiche ist, unterscheidet sie sich von der der andern Gattungen wesentlich.

Die Entstehung meiner Arbeit hatte Herr Prof. Dr. Nef mit viel Interesse verfolgt und mir manchen wertvollen Rat erteilt. Es sei mir gestattet, meinem hochverehrten Lehrer auch an dieser Stelle den herzlichsten Dank auszusprechen. Ebenso sehr zu Dank verpflichtet bin ich auch Herrn Prof. Dr. K. Joël für die vielen Anregungen, die ich anlässlich seines Referates über meine Arbeit empfangen habe.

Mit Dank gedenke ich auch meiner Zürcher Lehrer, der Herren Dr. Volkmar Andreae und Prof. Dr. Ed. Bernoulli, deren herzliche Anteilnahme an meinem Schaffen mir stets ein kräftiger Ansporn war. Mein Dank gebührt auch der Verwaltung der Universitätsbibliothek Basel, die mir in zuvorkommender Weise die Gesamtausgabe von Rameaus Werken, sowie wertvolle Literatur aus dem 18. Jahrhundert für längere Zeit zur Verfügung stellte.

Einleitung.

Rameau gehört zu jenen Künstlern, die, ohne Akademiker zu sein, ihre Kunst auf Wissenschaft basieren; zu jenen Männern, für die es ohne vollkommenes Wissen keine vollkommene Kunst gibt. Wie für Verocchio und Leonardo da Vinci die ganze Malerei und Bildhauerkunst auf Mathematik beruht, so für Rameau die Musik. Leonardo erforscht mathematisch genau die Gesetze der Mechanik, den anatomischen Bau des menschlichen und tierischen Körpers, die Anatomie der Pflanze. Er seziert Leichen, um den Bau der Muskeln zu erforschen, die das menschliche Antlitz verändern, ihm den Ausdruck verschiedenster Leidenschaften verleihen, er erforscht die Muskeln der Arme und der Hüften, welche Grazie oder Schwerfälligkeit der Bewegungen bedingen. Und alle die wissenschaftlich gewonnenen Resultate wendet er auf die Kunst an. Er schafft gleichsam als Wissenschafter die vollkommene Form, die Statue; als Künstler gibt er ihr aber die Seele, haucht ihr Leidenschaft ein, belebt sie. Ebenso arbeitet Rameau. Er erforscht die Mechanik der Musik, die Anatomie der Musik. Er seziert die Akkorde und sucht sie in ihrem Innersten zu erforschen. Er entdeckt ihre ungewöhnliche Kraft der Schilderung menschlicher Leidenschaften. Für ihn wird der Akkord, was für Leonardo der Muskel war. Wie die Gesichtsmuskeln dem Antlitz sowohl den Ausdruck unbändigster Freude wie bitterster Leiden, Arm- und Beinmuskeln der Bewegung Anmut oder Schwerfälligkeit verleihen können, so vermag nichts so stark wie der Akkord — die Harmonie — in der Musik zu charakterisieren.[1]) Le-

[1]) „Il y a des accords tristes, languissants, tendres, agréables, gais et surprenants; il y a encore une certaine suite d'accords pour exprimer les mêmes passions; et bien que cela soit fort au-dessus de ma portée, je vais en donner toute l'explication que l'expériance peut me fournire. (Traité de l'harmonie, S. 141).

onardo erforscht die Wirkung der Muskeln. Er erkennt ihre vielseitige, feine Tätigkeit und wendet diese Erkenntnis in seiner Kunst an. Genau so verfährt Rameau mit den Akkorden. Und wie — dank der glücklichen Vereinigung von wissenschaftlicher Erkenntnis und künstlerischer Inspiration — Leonardos Gesichter jene vor ihm nicht gekannte Kraft und Vielseitigkeit des Ausdrucks aufweisen, so Rameaus Musikstücke, von dem kleinsten Air bis zu den gewaltigsten Ensembleszenen in seinen Opern.

Rameau hält die wissenschaftliche Erkenntnis als die unumgänglich notwendige Basis für ein fruchtbares künstlerisches Schaffen. So arbeitet er unermüdlich an der Erforschung theoretischer Gesetze und begnügt sich vorerst mit der Komposition kleiner Klavierstücke, einiger Kantaten und Motetten, die gleichsam als praktische Beispiele zu seinen neuentdeckten Lehren entstehen. An die Komposition eines Bühnenwerkes wagt er sich lange nicht. Seine strenge Selbstkritik verbietet ihm, ein grosses Werk zu schreiben, bevor er sich an kleinen Werken geschult, bevor er sich eine ganz sichere wissenschaftliche Grundlage geschaffen, die ihm ein umso freieres künstlerisches Arbeiten ermöglichen sollte. Wie er sich endlich für die Komposition einer Oper reif fühlt, findet er keinen Librettisten. Man hat Vorurteile gegen den Wissenschafter. Sollte d e r Mensch eines tiefern Ausdrucks fähig sein, der so kalt und trocken die Elemente der Musik in ein gelehrtes System kleiden konnte? Und wie sollte auch auf so unerhörten Gesetzen, wie sie dieser „Monsieur Rameau" aufgestellt hatte, etwas Rechtes zustande kommen? Nicht nur Laien und Schreier[1]), wie Rousseau und Grimm, sondern ernste Theoretiker des 18. Jahrhunderts finden zwischen der wahren Kunst und den Lehren Rameaus einen Widerspruch. Mattheson schreibt in seinem „Vollkommenen Capellmeister":

> „Ich habe neulich etwas von dessen Notenarbeiten fürs Clavier gesehen, das mir weit besser gefallen hat als seine unbegreiflichen Beschaulichkeiten. Aus jenen merket man, dass er ein guter Organist, aus diesen,

[1]) Ausdruck Kretschmars.

dass er ein gezwungener Componist sein müsse; wiewohl die Jesuiten itzo Wunder von ihm machen."

Als die „unbegreiflichste Beschaulichkeit" erschien aber Mattheson und den meisten seiner Zeitgenossen die unerhört revolutionäre Lehre von der Harmonie und vor allem die Erkenntnis, dass die Harmonie und nicht die Melodie das primäre Element in der Musik sei.

„Il semble d'abord que l'harmonie provienne de la mélodie, en ce que la mélodie que chaque voix produit devient harmonie par leur union; mais il a fallu *déterminer auparavant une route* à *chacune* de ces voix, pour qu'elles puissent s'accorder ensemble."[1])

Das ist eine Erkenntnis, die uns nicht im geringsten in Staunen setzt, für jene Zeit aber eine Revolution bedeutete. *„C'est donc l'harmonie qui nous guide et non la mélodie".*[2]) So unbegreiflich eine solche Theorie Rameaus Zeitgenossen erscheinen mochte, so bewies er an Hand seiner Werke, dass sie die einzig richtige, einzig wahre sein konnte. Wir können bei ihm vergeblich nach leeren, hohlklingenden Stellen suchen. Da ist alles durch logisch miteinander verbundene Akkorde wohl fundamentiert und wohl gestützt. Dass dabei seine Melodik nichts weniger als gezwungen erscheint, belegen die meisten Kompositionen des Meisters. Kann man wirklich von gezwungener Melodik sprechen, wenn man z. B. das herrliche Blumenballett aus „Les Indes Galantes" hört? Sind die E-dur und A-dur Menuette aus „Les Surprises de l'Amour" nicht Musterstücke blühendster, natürlichster Melodik? Vielleicht gerade durch die geniale Entwicklung aus der Harmonie!

Rameau war mit diesen Anschauungen seiner Zeit um ein Beträchtliches vorausgeeilt. Er stiess auf Unverständnis, Missverständnis und setzte sich den Anfeindungen seiner Zeitgenossen aus. Die Verneinung des Theoretikers übertrug sich auch auf den Künstler. Rameau wollte beweisen, dass seine Theorien der Kunst nicht widersprechen, sondern ganz im Gegenteil, sie bereichern, sie beleben. Ein grosses Werk schreiben war sein sehnlichster Wunsch geworden. Dem Mu-

[1]) Traité de l'Harmonie, S. 138.
[2]) Traité d. H., S. 138.

siker musste man glauben, wenn man es dem Theoretiker nicht wollte. Doch wer würde ihm ein Opernbuch anvertrauen? In Paris gab's ja so viele Komponisten, die bereits erprobt waren, wozu sollten denn die Dichter mit einem Mann spekulieren, dessen Künstlertum ihnen noch fraglich erschien? Rameau hatte sie an Houdard de la Motte gewendet — erfolglos. In der grössten Verzweiflung, hilflos wie ein Kind, suchte er sich in einem Brief vor dem grossen Dichter zu rechtfertigen:

„Quelques raisons que vous ayez, Monsieur, pour ne pas attendre de ma musique théatrale un succès aussi favorable que de celle d'un auteur plus expérimenté en apparance dans ce genre de musique, permettez-moi de les combattre et de justifier en même temps la prévention où je suis en ma faveur, sans prétendre tirer de ma science d'autres avantages que ceux que vous sentirez aussi bien que moi devoir être légitimes.

Qui dit un savant musicien entend ordinairement par là un homme à qui rien n'échappe dans les différentes combinaisons des notes; mais on le croit tellement absorbé dans ces combinaisons, qu'il y sacrifie tout, le bon sens, le sentiment, l'esprit et la raison. Or, ce n'est là qu'un musicien de l'école; école où il n'est question que de notes, et rien de plus; de sorte qu'on a raison de lui préférer un musicien qui se pique moins de science que de goût. Cependant celuici, dont le goût n'est formé que par des comparaisons à la portée de ses sensations, ne peut tout au plus exceller que dans certains genres, je veux dire dans des genres relatifs à son tempérament. Est-il naturellement tendre? Il exprime la tendresse. Son caractère est-il vif, enjoué, badin etc., sa musique y répond pour lors. Mais sortez-le de ces caractères qui lui sont naturels, vous ne le reconnaissez plus. D'ailleurs, comme il tire tout de son imagination, sans aucun secours de l'art par ses rapports avec les expressions, il s'use à la fin. Dans son premier feu, il était tout brillant; mais ce feu se consume à mesure qu'il veut le rallumer, et l'on ne trouve plus chez lui que des redites ou des platitudes.

Il serait donc à souhaiter qu'il se trouvât pour le théatre un musicien qui étudiât la nature avant de la peindre, et qui, par sa science, sût faire le choix des couleurs et des nuances dont son esprit et son goût lui

auraient fait sentir le rapport avec les expressions nécessaires.

Je suis bien éloigné de croire que je sois ce musicien; mais, du moins, j'ai au-dessus des autres la connaissance des couleurs et des nuances dont ils n'ont qu'un sentiment confus, et dont ils n'usent à propos que par hasard. Ils ont du goût et de l'imagination, mais le tout borné dans le réservoir de leurs sensations où les différents objets se réunissent dans une petite portion de couleurs au delà desquelles ils n'aperçoivent plus rien. La nature ne m'a pas tout à fait privé de ses dons, et je ne me suis pas livré aux combinaisons des notes jusqu'au point d'oublier leur liaison intime avec le beau naturel qui suffit seul pour plaire, mais qu'on ne trouve pas facilement dans une terre qui manque de semences et qui a fait surtout ses derniers efforts.

Informez-vous de l'idée qu'on a de deux cantates qu'on m'a prises depuis une douzaine d'années, et dont les manuscrits sont tellement répandus en France que je n'ai pas cru devoir les faire graver puisque j'en pourrais être pour les frais, à moins que je n'y en joignisse quelques autres, ce que je ne puis faire faute de paroles. L'une a pour titre „l'Enlèvement d'Orithie"; il y a du récitatif et des airs caractérisés; l'autre a pour titre „Thétis, où vous pourrez remarquer le degré de colère que je donne à Neptune et à Jupiter selon qu'il appartient de donner plus de sang-froid ou plus de passion à l'un ou à l'autre, et selon qu'il convient que les ordres de l'un et de l'autre soient exécutés. Il ne tient qu'à vous de venir entendre comment j'ai caractérisé le chant et la danse des sauvages qui parurent sur le Théatre-Italien, il y a un ou deux ans, et comment j'ai rendu ces titres: les Soupirs, les Tendres Plaintes, les Cyclopes, les Tourbillons (c'est-à-dire les tourbillons de poussière excités par les grands vents) l'Entretien des Muses, une Musette, un Tambourin etc.[1]) Vous verrez, pour lors, que je ne suis pas novice dans l'art et qu'il ne paraît pas surtout que je fasse grande dépense de ma science dans mes productions, où je tâche de cacher l'art par l'art même; car je n'y ai en vue que les gens de goût et nullement les savants, puisqu'il y en a beaucoup de ceux-là et presque point de ceux-ci. Je pourrais vous faire entendre des motets à grand choeur, où vous recon-

[1]) In: „Pièces de Clavicia" erschienen.

naîtriez si je sens ce que je veux exprimer. Enfin, en voilà assez pour vous faire faire des réflexions.

Je suis, avec toute la considération possible, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur Rameau.[1])

De la Motte antwortete nicht und vielleicht hätte Rameau sein ganzes Leben lang kein Buch bekommen, wenn nicht ein grosser Laie klarer und fortschrittlicher gedacht hätte, als die Männer der Kunst und Wissenschaft. Dem französischen Edelmann de la Pouplinière danken wir es, dass das Genie Rameaus, das zur Bühne drängte, sich voll und ganz entwickeln konnte. Den grossen und einflussreichen Mann — den Voltaire Mecaenos nannte — durfte man nicht erzürnen, und so verfasste denn ein Dichter, der unter Pouplinières Protektion stand, wohl oder übel ein Libretto für Rameau. Dieser Dichter, l'Abbé Pellegrin, hatte sich soeben durch seine Oper „Jephté", zu der Monteclair die Musik schrieb, einen Namen gemacht. Rameau war überglücklich, von Pellegrin ein Libretto zu erhalten und zahlte ihm sogar freudig die verlangte Kaution. Pellegrin war aber soviel Künstler und Ehrenmann, dass er gleich nach der ersten Probe Rameau das Geld zurückerstattete. Er hatte gesehen, dass er keinem Würdigeren sein Werk hätte anvertrauen können. Unter dem Titel „Hippolyte et Aricie" behandelte Pellegrin einen Stoff, den schon Racine in seiner Tragödie „Phèdre" verarbeitet hatte. Rameaus Musik war bald vollendet und am 1. Oktober 1733 konnte der bereits fünfzigjährige Meister der Aufführung seiner ersten Oper in Paris beiwohnen. Man hatte seine Fähigkeit erkannt und von allen Seiten wurden dem gereiften Künstler Opernbücher angeboten. Er war ungemein produktiv. Ein Werk folgte rasch dem andern; zum grössten Teil Ballette. Sei es, dass er selbst seine eigentliche Begabung in der Tanzkomposition erkannte, sei es, dass er als Franzose und Kind seiner Zeit zum Ballett einen besondern Drang verspürte. Der Musiktragödie schenkte er, neben dem mit „Hipolyte et Aricie" gleichzeitig entstandenen „Zoroastre" noch zwei bedeutende Werke, „Castor et Pollux" im Jahre 1737, und „Dardanus" im Jahre 1739. Diese Opern,

[1]) Wiedergabe nach Laloy, „Rameau" S. 29 u. f.

sowie „Zoroastre" (Samson)[1]), tragen die Bezeichnung „Tragédie". Dabei hat diese Opern-Tragédie Rameaus weder mit der klassischen französischen Tragödie etwas zu tun, noch mit dem modernen Begriff des Musikdramas. Die Bezeichnung „Tragédie" will lediglich andeuten, dass es sich hier in erster Linie um das Drama handle, im Gegensatz zu den Opéra-ballets, Divertissements usw., bei denen die Handlung eine untergeordnete Rolle spielt, das heisst lediglich die Verbindung von Ballett-Entrées zu bewerkstelligen hat. Dass aber auch die französische Opern-Tragédie ohne Ballette nicht auskommt, ist ja selbstverständlich. Das Ballett ist in Frankreich Nationalgut geworden. Der König begeisterte sich ebenso sehr dafür wie der Bettler. Der König und der Hof traten neben armen Künstlern in Balletten auf; die gleiche Leidenschaft hatte den Reichsten und den Aermsten vereinigt. Matthesons Ausspruch ist bezeichnend für das sterbende Barock:

> „Mancher erhält mit solchen gering scheinenden (nicht seyenden) Sachen bisweilen einen grossen Nahmen, absonderlich an Höfen, wo offt ein Sing-Spiel- und Tantzchaconne, wobei auch vornehmer Stände Personen mitmachen können, mehr ausrichtete als centnermässige Contrapunkte: und mir sind Leute bekannt, die sich mit irgend einer Entrée grotesque, d. i. mit einem possierlichen theatralischen Tantz besser in Gnaden gesetzt haben als ein anderer mit einem gantzen Folianten voller Fugen; die doch im Grunde weit schätzbarer waren."[2])

In wieviel grösserem Maasse gilt diese allgemein gehaltene Behauptung für Frankreich! Es ist begreiflich, dass sich auch die Grössten mit Vorliebe der Tanz- bezw. der Ballettkomposition widmeten und darin eine Fertigkeit erlangten, die sie in dieser Kunstrichtung weit über ihre Kollegen im Auslande stellte. Neidlos anerkannte man Frankreich als das führende Land in der Tanz- und Ballettkomposition.

> „Die hohe Tantz-Kunst auf Schaubühnen hat, in den dazu geschickten Melodien und Sätzen, ihren gantz eigenen Styl, nehmlich den hyporchematischen der die Chaconnen, Passacaglien, Entréen und andere grosse Täntze

[1]) Text von Voltaire. Vergl. Anm. auf S. 238.
[2]) Der vollkommene Capellmeister.

liefert, welche sehr oft nicht nur gespielt, sondern auch mit vielen angenehmen Abwechslungen gesungen werden. In Erkänntnis dieser Schreib-Art thun wenig ausgesuchte frantzösische Sachen mehr Dienste als alle Welsche: Denn Frankreich ist und bleibt die rechte Tantzschule."[1])

Diese Freude an der Schaukunst, am Ballett mit seinen glänzenden Dekorationen, seinen Maschinen, die selbst einen Zeus aus dem Olymp auf die Erde zu befördern vermochten, war natürlich nicht dazu angetan, die französische Oper zu vertiefen. Eine glänzende Aufmachung sicherte damals auch dem schlechtesten Komponisten einen Erfolg, während die beste Oper, bei der die Schaulust nicht befriedigt wurde, durchfiel. Lully hätte sich nicht auf der Höhe zu halten vermocht, wenn er diesem Schaubedürfnis des Publikums nicht entsprochen hätte, ebensowenig seine Nachfolger. Daher kam es, dass die Handlung, ob motiviert ob nicht, stets mit Balletten und Divertissements durchzogen war und das System schliesslich Unsitte wurde. Rameau gebührt das Verdienst, nach einem Ausgleich zwischen dem „glänzend Nichtigen, mit dem dramatisch Wichtigen" — um mit Kretzschmar zu sprechen — gesucht zu haben. Wie bereits gesagt, spielt auch in Rameaus Tragödie das Ballett eine wichtige Rolle, doch ist sein Auftreten gewöhnlich berechtigt. Sei es, dass die dramatische Situation ein Fest zu Ehren des Kriegers, zur Feier des glücklich vereinigten Liebespaares, zum Empfang des verschollen geglaubten und nun zurückkehrenden Helden erfordert, sei es, dass ein psychischer Zustand eines Helden durch den Tanz von Rachegöttern, Furien, allerlei allegorischen Gestalten geschildert wird. Rameau schafft also gleichsam psychologisch bedingte und dadurch berechtigte Ballett-Entrées in einem Musikdrama.

Die Form der Musiktragödie Rameaus hält im allgemeinen an den von Lully überlieferten Formen fest. Das von einem Cembalo, dessen zu wenig klingender Bass durch ein Pult Violoncelle, Viola da Gamba oder ähnliches Streichinstrument unterstützt wird, begleitete Recitativ trägt die Haupthandlung.

[1]) Mattheson: Der vollkommene Capellmeister, Seite 86.

Dort, wo es sich um eine psychologisch besonders tiefe Stelle handelt, begleitet das Orchester. An Höhenpunkten gibt der Handelnde in einer Arie seiner seelischen Erregung Ausdruck. Rameau baut diese bestehenden Formen weiter aus. Sein Recitativ wird dramatisch lebendig, seine Arien atmen Leben und Leidenschaft. Er baut die Chöre aus, seine Ensembleszenen werden gewaltig, sie bilden geradezu etwas Neues, vor ihm nicht Geahntes, vor ihm nicht Gekanntes. Sein Orchester wird Mitarbeiter an der psychologischen Entwicklung der Handlung. Es begnügt sich nicht damit, die Singstimme zu begleiten, sondern es unterstützt und untermalt das Geschehen auf der Bühne. Rameau nützt die orchesteralen Mittel aus, wie keiner vor ihm. Er vertieft sich in das Studium der Instrumente, er erkennt ihre verschiedenen Klangeigenschaften und sucht sie für die Handlung auszunützen. Da klingt die Flöte nicht mehr mit, weil es ihre Lage mitzuspielen erlaubt; sie hat an der Klangwirkung mitzuarbeiten oder bringt bereits typische „Flötenideen". — Das Motiv, das Thema erwächst bereits aus dem Instrument. — Die Oboe ist leider auch hier gewöhnlich Sklavin der zu wenig scharf klingenden Streicher und geht wie bei Händel meistens mit den Geigen unisono mit. Das Fagott ist in der Regel selbständig verwendet. Während es bei Händel meistens nur das Continuo mitspielt, hat es in der Partitur Rameaus ein besonderes System. Rameau hat bereits seine Eigenschaften als Orchesterkomiker erkannt und nützt es in diesem Sinne nicht selten aus, vor allem aber verwendet er es, wenn es gilt, Schauer und Furcht zu erregen. Die Trompeten zieht er dort heran, wo es heisst, einen Kriegshelden einzuführen, einen Sieg zu feiern, das Toben einer Schlacht zu schildern. Er führt das Horn ein und verwendet es entweder in seiner schmetternden Eigenschaft oder nützt den romantischen Klang des Instrumentes aus. Wie prächtig wirken die pp-Hörner in der E-dur Musette aus „Les Fêtes d'Hébé", die als Pedal verwendet, dem Stück einen zart-romantischen Zauber verleihen! — Die Pauken unterstützen ihn bei Tonmalereien dort, wo es gilt, ein Erdbeben, Donner, Meeresbrausen zu schildern; nicht selten aber dienen sie zur

Charakterisierung von Handlung und handelnden Personen.[1])

Die Streicher vereinigt er meistens zum Quartett, im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen, die gewöhnlich nur die oberste und unterste Stimme den Streichern übergeben und die harmonische Ausfüllung ganz dem Cembalo überlassen. Sein Streichquartett besteht aus Violinen, Bratschen, Violoncellen. Von 1716 an gesellt sich dazu das Violonar (Contrabass) [2]). Das Clavecin (Cembalo) spielt die Rolle des Continuo. Doch ist Rameau sehr genau und vorsichtig in seiner Verwendung und nützt es auch zu Klangwirkungen aus. Vor Rameau spielt es von A bis Z mit. Rameau schreibt den Gebrauch genau vor. Oft lässt er es einige Takte pausieren, um mit seinem Einsetzen eine neue Klangwirkung — einen Klangkontrast — zu erzielen. In gewissen Stücken schreibt er durchwegs „sans le clavecin" vor, um den Streichercharakter nicht zu stören. Meistens steht die Bezeichnung, dass ohne Clavecin gespielt werden soll, an cantablen Stellen.

Dieses an Klangmaterial so reiche Orchester wird eine der Hauptstützen der psychologischen Entwicklung des Ganzen; denn eine solche kennt Rameau, wenn auch noch nicht im modernen Sinne. Die „Situation" ist noch viel zu wichtig, als dass der Charakter, die Individualität des Handelnden die Entwicklung der Handlung voll und ganz bestimmen könnte.

Der Einzelne hat für den Barockmenschen zu wenig Interesse, ihn fesselt das Ganze, die Idee, und der Einzelne hat sich dieser Idee unterzuordnen, nicht aber so, dass dabei aller Reiz der Persönlichkeit verloren ginge. Und so steht der Charakter des Einzelnen im Musikdrama Rameaus nicht selbständig genug, nicht so stark ausgeprägt da, um die dramatische Entwicklung zu bedingen, ist aber immerhin soweit psychologisch geschaffen, um wenigstens die Richtlinien dafür zu legen. —

Dadurch ist Rameau's Opernwerk der Moderne näher gerückt. Er vermittelt bereits von der Barockoper, die vom individuellen Charakter des Einzelnen nichts wissen will, ihn im

---

[1]) Vergl. „Zaïs". Vereinzelt kommt auch schon die Klarinette vor.

[2]) Zuerst nur Freitags verwendet und zwar ausschliesslich zur Begleitung von Chören.

Ganzen gleichsam untergehen lässt, zum modernen Musikdrama, wo das Individuum im Mittelpunkt steht und durch seine Wechselwirkung mit dem andern Idividuum das ganze dramatische Geschehen bedingt. Aber auch in andern Beziehungen geht er manchen Schritt vorwärts. Er sagt sich los von der mechanischen Behandlung des Orchesters und instrumentiert — wie bereits gesagt — im modernen Sinne des Wortes.

Am modernsten ist er aber in der Erkenntnis harmonischer und rhythmischer Macht. Die Rücksicht, die Lully auf die Ausführenden übte, indem er sich vor zu kompliziertem rhytmischem Bau hütete, kennt Rameau nicht. Er hat die Macht des Rhythmus erkannt und nützt sie aus, wo er nur kann. Er gibt dem Ausführenden manche harte Nuss zu knacken, wirkt aber damit erzieherisch und zugleich für eine weitere Entwicklung fördernd. Seine harmonische Basis, wenn auch im Grunde von Tonica, Unter- und Oberdominante beherrscht, wird interessant, da aus ihr die Melodie erwächst und sie nicht mehr lediglich als Dienerin der Melodie auftritt. Wo es gilt, einen durch seelische Erregung bedingten Zustand zu schildern, schreckt er vor keinem Ausdrucksmittel zurück. Kühn wie er ist — wie das Genie sein muss — arbeitet er mit schärfsten Dissonanzen, wenn er überzeugt ist, damit den Zweck zu erfüllen. Den Charakter der verschiedensten Tonarten hat er erkannt und nützt ihn bewusst aus. In seinem „Traité de l'Harmonie" schreibt er darüber[1]):

> „Le mode majeur, pris dans l'octave des notes ut, ré et la, convient aux chants d'allegresse et de réjouissance; dans l'octave des notes fa et si-b-moll, il convient aux tempêtes, aux furies et autres sujets de cette espèce. Dans l'octave des notes sol ou mi, il convient également aux chants tendres et gais; le grand et le magnifique ont encore lieu dans l'octave des notes ré, la ou mi.
>
> Le mode mineur pris dans l'octave des notes ré, sol, si ou mi convient à la douceur et à la tendresse; dans l'octave des notes ut et fa, il convient à la tendresse et aux plaintes; dans l'octave des notes fa ou si-b-moll, il convient aux chants lugubres. Les autres tons ne sont

[1]) Seite 157.

pas d'un grand usage, et l'expérience est le plus sûr moyen d'en connaître la propriété."

Von der modernen Linienentwicklung eines grossen Werkes kennt er hingegen noch sehr wenig. Die Notwendigkeit der Symmetrie, des für ein lebendiges Kunstwerk unumgänglichen bewussten Symmetriebruches, des Verlaufs der Linie durch das Ganze ahnt er wohl, ohne diese Technik im modernen Sinne durchzuführen. Die Art von Form-Anlage, wie man sie z. B. im ersten Akt der Walküre findet, wo durch Personenanordnung die Symmetrie gegeben, durch die aufsteigende Linie aber in ihrer Starre gebrochen wird, die Linie also einheitlich in Text, Musik und Handlung ihren bestimmten Verlauf nimmt, kennt er nicht, wenn auch bereits in ihm das Bedürfnis nach Steigerung vorhanden ist. Wohl erkennt man in Rameaus Werk bewusste Höhepunkte, ja vielleicht eine Linie durchs Ganze, ein Streben nach dem höchsten Affekt, doch sind seine Mittel für unsere Begriffe primitiv. Vergleichen wir nochmals mit dem ersten Akt von Wagners Walküre. Hier bedingt die innere Handlung erst das kurze Wort und damit einfache rezitativische Musik. Mit der Entwicklung der Handlung wird die Rede länger, die Musik gebundener, die Partituranlage immer grösser, bis der Höhepunkt erreicht ist, wo sich das Geschwisterpaar vereinigt hat. Da wird das Wort zum blühenden Liebesgedicht, die Musik schwelgt in herrlichster Kantilene, das vereinigte Orchester strahlt seine schönsten Farben aus. Rameau erreicht seine Höhenpunkte meistens, nicht immer, mit äusserlichen Mitteln, sei es mit glänzenden Ballettauftritten, sei es mit gewaltigen Ensembleszenen, wo er seine kontrapunktischen Künste spielen lässt. Das eigentliche Zusammengehen von Handlung, Wort und Musik ist schon durch die Form der Barockoper — in dieser aber bewegt sich im allgemeinen Rameaus Werk — ausgeschlossen. Die Handlung liegt hier im Secco, während im begleiteten Rezitativ, in der Arie[1]) und im Ensemble — also in den musikalischen Höhepunkten — sich das bereits

[1]) Der Vergleich der Arie der Neapolitaner mit dem Chor der griechischen Tragödie scheint mir unglücklich zu sein. Viel eher wäre er hier am Platze. Hier trägt wirklich das Rezitativ die äussere Handlung, die Arie die innere.

Geschehene auslöst. Dadurch müssen die Höhepunkte der Handlung und der Musik stets aneinander vorbeigehen und der Dichter und Komponist sind angewiesen, in äusserlichen Mitteln Höhepunkte zu suchen. Dass dieses äussere Mittel in Frankreich das Ballett ist, versteht sich von selbst. Doch während Rameau's Vorläufer das Ballett ganz unmotiviert, oft stumpfsinnig zur Handlung heranzogen, hat es Rameau verstanden, es logisch in das Drama einzuweben und damit ein wohlberechtigtes — wenn auch nach unsern Begriffen nicht ein vollkommenes — Steigerungsmittel zu finden. Damit hat er nicht nur sein Werk auf eine höhere Kunststufe gehoben, sondern das ganze französische Opernschaffen vor gänzlichem Zerfall gerettet und der Opernentwicklung neue Wege gewiesen.[1])

So ist denn Rameau Vollender und Beginner zugleich. Als Vollender beschliesst er das musikalische Barock, indem

---

[1]) Man denke, wie wichtig der Einfluss Rameaus auf Traëtta und Jomelli wurde. Was Rameau für Gluck bedeutete, darüber schreibt Max Arend auf Seite 91 seiner Gluck-Biographie (Berlin 1921) folgendes:

„..... Die Reise ging zunächst nach Paris. Unzweifelhaft hat Gluck die Gelegenheit benutzt, die Meisterwerke der französischen Oper kennen zu lernen, und wir wissen aus seinen spätern Gesprächen, wie hoch er Rameau schätzte. Rameau hatte damals seine Meisterwerke „Castor und Pollux" und „Dardanus" geschrieben. In ihnen trat Gluck besonders zweierlei gegenüber: Einmal eine Nationalkunst, die der Weltherrschaft der italienischen Opera seria, dieser, der Idee nach wenigstens, Renaissance der antiken Tragödie kat exochen widerstand. Die französische Sprache diktierte der Musik andere Gesetze als die italienische, diese Musik hatte ein anderes Klima als die italienische. Das zweite war die völlig andere musikalische Technik. Während die italienische Oper, aus einem künstlerischen Puritanismus heraus, grundsätzlich die Einzelrede hatte und damit zu dem eigentümlichen, so vollendeten, aber so künstlichen und entwicklungsunfähigen ästhetischen Bau der Arie für die innere Handlung, des Secco für die äussere gelangte, lehnt die französische Oper diese puritanische Einzelrede als Grundsatz ab und verwendet die musikalischen Reichtümer des Chors, des Ensembles, nicht zuletzt auch des Balletts. Mächtige Wirkungen und mächtige Anregungen gingen auf den 31-jährigen Meister von dieser Kunst aus."

er dessen Formen auf die höchste Stufe ihrer Entwicklungsmöglichkeit hebt; als Beginner aber schlägt er von dieser Stufe aus die Brücke, die zum Rokoko und von diesem weiter zur neuen Zeit führt. Nun wird gerade die Verbindung von Barock und Rokoko für Rameaus Werk charakteristisch und für die weitere musikalische Entwicklung bedeutungsvoll. Das Barock, das sich bei Rameau in der Form und den Racinetraditionen offenbart, in des Meisters Melancholie als wesentlicher Zug dieser Zeit hervortritt, vor allem aber sich in den glänzenden Schaustellungen wiederspiegelt, wird zum Schlussstein der alten Welt, während das Rokoko mit seinen kleinen Formen, dem Sinn für Lyrik und das Zarte, mit seinen Ueberraschungen und Kontrasten, dem leichten, anmutigen Tanz, mit seinem Sinn für das Ländliche und dem Zug zur Charakteristik nach einer neuen Zeit zielt und neue Wege weist, Wege die zu Mozart und von diesem aus zu Beethoven führen sollten.

Die Dichtung Pellegrins.

Prologe sind in der Barockoper unentbehrlich. Sie sind derjenige Teil der Oper, wo Dichter und Komponist alles Glänzende, Revuehafte frei zusammentragen und dem Publikum eine Augenweide bereiten können, auf die es nicht verzichten will. Diese Prologe sind die Folies Bergères des Barock und Rokoko. Wenn die Handlung im Verlauf der Oper es nicht immer zulässt, so ist es umso eher im Prolog möglich, den ganzen, so beliebten Götter- und Halbgötter-Apparat in Bewegung zu setzen, die Maschinen in Funktion treten zu lassen, das Ballettpersonal im grössten Glanz zu verwenden und vor allem die gegebene Möglichkeit, allegorische Figuren einzuführen, um den Ruhm des Königs, das Lob der zahlenden Herren und Damen zu preisen. Soviel Kitschiges aber solche Prologe für unser Empfinden enthalten, dürfen sie doch nicht ohne weiteres abgetan werden. In ihnen liegt eigentlich der Kern der Romantik. Die Barockoper und vor allem deren Prolog nützen die Poesie der zauberhaften Wesen aus — Nymphen, Sirenen, Meerungeheuer usw. — die auf uns heute noch jenen unsagbaren Zauber ausüben, den sie auf die Zopf- und Reifrockmenschen auszuüben vermochten.

Eine engere Beziehung zur Handlung hatte der Opern-Prolog eigentlich nie gehabt, und auch bei Rameau, der ganz offensichtlich die Prologeinführung zu begründen sucht, ist er mit dem Drama so lose verknüpft, dass er ebenso gut fortgelassen werden könnte. Nicht etwa die Handlung bedingt den Prolog, sondern man sucht ihn durch irgend welche sekundäre Beziehungen zur Handlung zu erklären. — Pellegrin hat den Prolog zu „Hippolyte et Aricie" Theocrit entnommen und ihn

dadurch mit der Handlung in Zusammenhang zu bringen gesucht, dass er Diana sich unter dem Vorwande entfernen liess, Hippolyte und Aricie in ihrer Not beistehen zu müssen. —

Wenn im Prolog sich ausschliesslich übermenschliche Wesen zusammenfinden, verzichtet Pellegrin auch in der Handlung nicht auf sie. Derselbe Stoff, den Racine so einfach behandelte, bei dem er mit gewöhnlichen Menschen, mit einem Ort der Handlung auskam, schmückt Pellegrin mit Göttern und Ungeheuern aus, führt uns von der Erde zur Hölle, in den Tempel, in den Zauberwald. Racine begnügte sich damit, von diesen Wesen zu sprechen, Pellegrin bringt sie auf die Bühne und lässt sie selbst in die Handlung eingreifen. Das Drama entbehrt dadurch jener Konzentration, die wir in Racines Tragödie finden, wird aber bunter, lebendiger und bietet dem Komponisten reichlich Gelegenheit, sein vielseitiges Können zu entfalten. Da kann Rameau seine zartesten Töne anschlagen, wenn Aricie um den verloren geglaubten Geliebten trauert, er kann in der gewaltigen Szene der Götteranrufung seine dramatische Kraft entfalten, indem er Solo und Chor vereinigt, wie noch keiner vor ihm, er kann als Schilderer der Menschenseele sein Höchstes geben in der Verzweiflungsszene Phädras am Schlusse des vierten Aktes, vor allem aber sich über seine unvergleichliche Kunst als Tonmaler ausweisen. Wie gewaltig schildert er das Meeresbrausen, den Donner, wie poesievoll das Nachtigallensingen in der entzückenden Ariette der Hirtin im letzten Akt. So hat denn das Buch Pellegrins, trotz der Schwächen, für einen Komponisten wie Rameau ungemein viel Reizvolles. Da bleibt keine Farbe seiner reichen Palette unberührt, sie alle finden Verwendung und vereinigen sich zu solchem Reichtum, dass der alte Campra bei der Uraufführung entzückt dem Fürsten Conti zuruft: „Monseigneur, il y dans cet Opera assez de musique pour en faire dix."

Pellegrin war vom grossen Vorbild, von Racines „Phèdre", bewusst abgewichen, um dem Komponisten reichliche Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kunst zu bieten, nicht zuletzt aber um auch den Ansprüchen des Pariser Publikums zu genügen, die im Opernhause ganz andere waren als in der Tragödie.

Die Gegenüberstellung der Inhaltsangaben von Racines „Phèdre" und Pellegrins „Hippolyte et Aricie", nach Ch. Malherbe in der Einleitung zum sechsten Band der Gesamtausgabe von Rameaus Werken vermag am besten den Unterschied zwischen den beiden Dichtungen zu zeigen. Deshalb sei die Gegenüberstellung hier wiedergegeben:

PHÈDRE

TRAGÉDIE DE RACINE

ACTE I

(A Trézène.)

Hippolyte, fils de Thésée, apprend à Théramène qu'il veut s'éloigner et partir à la recherche de son père trop longtemps disparu. Vainement, le «gouverneur» évoque le nom d'Aricie. Le prince semble dédaigner l'amour et ne rêver que d'héroïques exploits. — D'autre part, Phèdre, femme de Thésée, révèle à Œnone la passion fatale qu'elle a conçue pour son beau-fils; et, comme on vient annoncer la mort du Roi, la «nourrice» conseille à la Reine, libre désormais, de n'écouter que son cœur, et de s'unir à Hippolyte pour combattre Aricie.

ACTE II

(Même décor.)

Aricie confie à Ismène qu'elle aime Hippolyte et s'afflige de le trouver insensible; mais il vient lui-même la détromper, et, l'informant de son départ, lui faire l'aveu de sa flamme. Phèdre paraît à son tour et ne craint plus d'avouer le trouble de ses sens. Hippolyte la repousse avec dédain; elle veut lui prendre son épée afin de s'en frapper. Théramène survient, et apporte la nouvelle que le fils de Phèdre est proclamé roi. Hippolyte, qui ne peut croire encore à la mort de son père, s'éloigne pour défendre sa cause et mettre le sceptre aux mains dignes de le porter.

ACTE III

(Même décor.)

Phèdre ne se résout pas à s'avouer vaincue. Si elle ne peut triompher d'Hippolyte par l'amour, elle le soumettra par

HIPPOLYTE ET ARICIE

TRAGÉDIE DE PELLEGRIN

ACTE I

(Temple de Diane.)

Aricie, princesse du sang des Pallantides, doit, pour échapper à la haine de Phèdre, femme de Thésée, se consacrer aux autels de Diane. Mais Hippolyte lui laisse deviner le secret de son cœur et, lorsque après la fête religieuse, célébrée dans le temple, la Reine voit déjà la jeune princesse «unie aux immortels», Aricie refuse de prononcer des vœux qui ne sont plus libres. Les prêtresses lui donnent raison, et la déesse elle-même apparaît pour menacer des foudres de Jupiter Phèdre qui, voyant les amants s'éloigner ensemble, s'abandonne aux transports de sa jalousie.

ACTE II

(Les enfers.)

Thésée, roi d'Athènes, exhale ses plaintes, et, conduit par une Furie, paraît devant Pluton. Celui-ci lui reproche d'avoir formé avec Pirithoüs le projet d'enlever Proserpine, et invite les divinités infernales à punir le coupable. Vainement Thésée appelle la mort; les Parques ne peuvent trancher le fil de ses jours qu'à l'heure marquée par le Destin. Alors il implore son père Neptune qui lui a promis d'exaucer trois de ses vœux. Le premier lui a permis de descendre aux enfers; le second l'en fera sortir. Mercure obéit et l'emmène, après avoir chargé les Parques de lui révéler les malheurs qui l'attendent sur terre.

ACTE III

(Palais de Thésée.)

Le bruit ayant couru de la mort de Thésée, Phèdre se croit libre et offre à son beau-fils le pouvoir suprême.

l'ambition, en faisant briller la couronne à ses yeux. Mais Thésée, que l'on disait mort, va reparaître. Phèdre ne peut lui avouer sa coupable flamme, et souhaite de mourir pour échapper à la honte. Œnone prend sur elle d'inventer une fable qui doit sauver la Reine: l'épée d'Hippolyte parlera contre lui. Surpris par l'attitude embarrassée de sa femme et de son fils, le Roi s'étonne et s'alarme. Ceuxqui devraient l'accueillir avec joie semblent le fuir. Il veut connaître enfin le crime et le coupable.

ACTE IV

(Même décor.)

Faussement instruit par Œnone, Thésée croit qu'Hippolyte a voulu par la force abuser de Phèdre: il l'interroge, prend sa réserve pour l'aveu mal déguisé d'un crime, se refuse à croire qu'il aime, comme il le dit, Aricie, et le chasse de sa présence, en demandant à Neptune de venger son honneur d'époux et de roi. Phèdre apprend de Thésée l'amour d'Hippolyte pour Aricie et sa fureur jalouse se réveille; elle abandonne le prince à son sort, au lieu de le disculper; mais, demeurée seule avec sa confidente, elle s'indigne d'une passion dont elle comprend toute l'infamie: elle en rejette la faute sur cette Œnone qui, au lieu de la retenir, l'a poussée sur la pente fatale.

ACTE V

(Même décor.)

Hippolyte invite Aricie à le suivre dans son exil; elle accepte et doit échanger avec lui dans un temple les serments d'hyménée. Thésée découvre alors la triste vérité. Il apprend coup sur coup par Aricie l'amour réel et pur des deux jeunes gens, par Théramène la mort d'Hippolyte, dans son combat contre le monstre qu'a déchaîne Neptune, par Phèdre elle-même l'innocence du héros. La Reine s'est empoisonnée et tombe morte aux pieds de l'époux qu'elle outrageait par sa passion coupable et qui deviendra désormais le soutien d'Aricie.

Celui-ci répond qu'il ne veut régner que sur le cœur d'Aricie. La Reine jure la mort de sa rivale, et, ne pouvant fléchir Hippolyte, se jette sur son épée. Le prince la lui arrache, lorsque survient Thésée, qui, trouvant son fils l'épée à la main, se rappelle les sinistres prédictions des Parques. En vain il interroge; c'est Œnone qui par de vagues paroles semble accuser Hippolyte. L'époux outragé demande contre lui vengeance à Neptune et se retire, tandis qu'une troupe de matelots célèbre par des danses le retour de leur Roi.

ACTE IV

(Bois consacré à Diane.)

Chassé par son père, Hippolyte revoit Aricie et l'engage à partager son exil, dont il lui cache la véritable cause en l'attribuant à des raisons d' tat. Le mariage doit les unir. Des chasseurs et chasseresses qui parcourent le bois seront témoins de leurs serments sur l'autel de la déesse. Tout à coup la mer se soulève, l'orage gronde et les jeux s'interrompent. Un monstre effroyable, suscité par Neptune, menace Hippolyte qui s'avance pour le combattre et disparaît dans un nuage de fumée. Aricie tombe évanouie. Phèdre, appelée par les cris de chasseurs, mesure d'un coup d'œil l'étendue des maux que son imposture a causés, et voit déjà se déchaîner sur son front la colère des dieux.

ACTE V

(Forêt d'Aricie.)

Aricie se désespère d'avoir perdu le héros qu'elle aimait, lorsque Diane elle-même descend des cieux. Aux bergers qui l'invoquaient, elle annonce un nouveau maître, et, sur son ordre, les zéphyrs ramènent Hippolyte qu'elle a ravi aux griffes du monstre. La déesse apprend à tous la mort de Phèdre qui s'est tuée sous les yeux de Thésée en proclamant l'innocence de celui qu'elle avait laissé accuser injustement. Des chœurs et des danses célèbrent, au milieu de l'universelle joie, l'union des deux amants.

Das Bewusstsein, den Stoff in ganz anderer Weise gestalten zu müssen als Racine es tat, schien Pellegrin die Berechtigung zu geben, denselben für ein Opernlibretto verwenden zu dürfen. Mit welchen Gewissensbissen er zu kämpfen hatte, wie genau er sich der schweren Arbeit, die seiner harrte, bewusst war, zeigt seine Vorrede zur Tragödie:

„Quoique'une noble hardiesse soit un des plus beaux apanages de la Poësie, je n'aurois jamais osé, après un auteur tel que Racine, mettre une Phèdre au Théatre, si la différence du genre ne m'eût rassuré: Jamais sujet n'a paru plus propre à enrichir la Scène Lyrique, et je suis surpris que le grand maître de ce Théatre, ne m'ait pas prévenu dans un projet qui m'a flatté d'une manière à n'y pouvoir résister. Le merveilleux dont toute cette Fable est remplie, semble déclarer hautement lequel des deux Spectacles lui est le plus propre. Mon respect pour le plus digne Rival du grand Corneille, m'a empêché de donner cette Tragédie sous le nom de Phèdre. Seneque a traité le même sujet sous le nom d'Hippolyte, parce qu'il s'agit de la mort de son Héros. Mais, comme Ovide le fait revivre sous le nom de Viribus dans la Forêt d'Aricie, j'ai crû qu'une princesse du nom de cette Forêt pouvoit entrer naturellement dans le titre de ma Pièce. C'est Racine même qui m'a fourni cet Episode, et je l'ai adopté avec d'autant plus de plaisir, que le nom d'Aricie donne lieu de présumer que cette Princesse, reste malheureux du Sang des Pallantides, pourroit bien avoir fait appeler ainsi l'heureuse contrée que Diane soumit à ses lois, aussi bien qu'à celles d'Hippolyte.

Mais ce n'est pas assez de justifier le choix de mon Sujet et le titre de ma Pièce; il m'importe infiniment davantage de faire voir si ma Fable est raisonnable. J'avouerai d'abord, sans prétendre censurer l'élégant Auteur qui m'a ouvert cette carrière que son Thésée m'a toujours paru trop crédule, et qu'un fils aussi vertueux qu' Hippolyte ne devoit pas être condammé si légèrement, sur la déposition d'une femme suspecte, et sur l'indice d'une épée qu'on pouvoit avoir prise à son insçu, je sçais qu'une passion aussi aveugle que la jalousie, peut porter à de plus grandes erreurs, mais cela ne suffit pas au Théatre; et le grand secret pour être approuvé, c'est de mettre les spectateurs au point de sentir, qu'ils

seroient de même que les Acteurs, s'ils se trouvoient en pareille situation.

C'est là ce qui m'engage à mieux fonder la condamnation d'Hippolyte: Voici comme je la prépare:

1 Les Parques annocent à Thésée dans les Enfers, d'où il est prêt à sortir, qu'il retrouvera ces mêmes Enfers chez lui.

2 Phèdre voulant se percer de l'épée d'Hippolyte, ce Prince la lui arrache, et Thésée arrivant dans le même instant, trouve son fils, l'épée à la main contre sa femme, il se rappelle aussitôt la prédiction des Parques, ce qu'il fait entendre par ces Vers:

O trop fatal Oracle!
Je trouve les malheurs que m'a prédit l'Enfer.

3 Phèdre qu'il interroge, lui répond:

N'approchez point de moi; l'Amour est autragé;
Que l'Amour soit vangé.

4 Oenone interrogée à son tour, le met dans une plus grande certitude du malheur qu'il craint; Voici comme elle parle:

Un désespoir affreux.. pouvez-vous l'ignorer?
Vous n'en avez été qu'un témoin trop fidèle.
Je n'ose accuser votre Fils;
Mais, la Reine... Seigneur, ce fer armé contre-elle,
Ne vous en a que trop appris.

Une fête de Matelots qui survient, empêche Thésée d'entrer dans un plus grand éclaircissement, et trop convaincu du crime de son Fils, il en demande la vageance à Néptune, qui lui a juré par le Styx de l'exaucer trois fois. — On sera peut-être surpris que je fasse Thésée, Fils de Néptune, mais, outre que j'ai mes garants dans quelques Commentateurs entre lesquels Hyginus tient le premier rang, j'ai cru qu'il étoit plus vraisemblable que ce Dieu des mers ne se liâ par le terrible serment du Styx qu'en faveur d'un Héros de son sang.

Je sçais que l'Unité de lieu n'est pas scrupuleusement observée dans cette Tragédie, mais mon sujet étoit d'une nature à ne pouvoir se passer d'un privilège dont on ne doit pas contester la possession au genre Lyrique; et le Créateur de ce genre en France, m'en a donné plus d'un exemple. Cependant je n'ai pas osé porter le merveilleux jusqu'à ressusciter Hippolyte, j'aurois en quelques manière dégradé la Divinité, en faisant faire à

Diane par le secours d'Esculape, ce qu'elle pouvoit faire par elle-même; Toute la difficulté étoit de sauver Hippolyte, sans porter atteinte à la règle, qui veut qu'une Divinité subalterne, ne puisse pas détruire l'ouvrage d'une Divinité supérieure, je n'ai pû trancher ce noeud gordien qu'à la faveur du pouvoir souverain que le Destin excerce incontestablement sur tous les autres Dieux; je n'ai même fait agir ce Maître suprême, que par un motif d'équité; voici comme je fais parler Néptune a ce sujet: C'est à Thésée qu'il parle:

Je servois malgré moi ton aveugle fureur;
Mais, le Destin dont la puissance
Fait trembler les Enfers et la Terre et les Cieux,
A daigné m'affranchir d'un serment odieux,
Qui faisoit périr l'innocence.

Il est temps de répondre à une Objection qu'on m'a faite dans quelques lectures de cette Pièce. L'Action, m'a-t-on dit, semble consommée à la fin du quatrième Acte; je conviens qu'il en seroit quelque chose en supposant qu'Hippolyte et Aricie qui donnent le nom à ma Tragedie, fussent véritablement morts; Mais le Premier n'ayant fait que disparoître aux yeux des Spectateurs, et la Derniere n'étant qu'évanouie, quoiqu' elle dise „je meurs", on doit vraisemblablement s'attendre à quelques effets de la protection de Diane, annoncée dès le Prologue.

Voici une dernière Objection, qui m'a paru la plus forte; c'est par rapport à la fonction que je donne à Diane dans mon cinquième Acte; cette Divinité, ennemie déclarée de l'Amour, disoient mes judicieux Critiques, doit-elle prêter son Ministere à un pareil Dénouement? J'avoüe de bonne foi que c'est là ce qui m'a obligé à faire un Prologue qui me disculpât d'avoir manqué aux bienséances.

Au reste, L'Action de ce Prologue, n'est pas de mon invention; je l'ai trouvé toute établie parmi les Anciens: Voici comme Natalis Comes l'a rapporté d'après Théocrite:

Les Nymphes consacrées à Diane quand elles vouloient se faire dispenser de leurs sermens, alloient au Temple de cette Déesse, portant des offrandes dans des corbeilles, pour obtenir la dispense qu'elles demandoient, et cela ne leur étoit permis qu'après qu'elles étoient parvenues à l'âge nubile. Voilà sur quelle autorité j'appuye

l'Action de mon Prologue, j'y fais intervenir le Destin dont les ordres supérieurs sont annoncés à Diane par Jupiter même. J'affecte même de rappeler à la fin du dernier Acte de la Tragedie, ce vers du Prologue:
„En faveur de l'Hymen, faites grâce à l'Amour."

In dieser Vorrede liegt der ganze Plan Pellegrins und eine mehr oder weniger scharf begründete Rechtfertigung seines Buches. Wenn man es dennoch als selbständiges Bühnenwerk verwerfen könnte, ja verwerfen müsste, wird man ihm die Vorteile eines Operntextes, wie ihn Barockkomponisten und Barockpublikum Frankreichs verlangten, nicht absprechen dürfen. Rameau hätte sich kein besseres wünschen können. Er konnte nun die unerschöpfliche Quelle seiner Erfindung, die so lange zurückgehalten wurde, frei sprudeln lassen, den textlichen Vorwurf mit dem blühendsten Leben seiner sprühenden Musik erfüllen.

Prolog.

Die Ouverture ist in der von Lully begründeten Ouverturenform gehalten, mit Weglassung des letzten, langsamen Teils. Die Orchesterpartitur verlangt Flöten, Oboen, Fagotte, Streichorchester, Continuo, (1ers et 2ds dessus de violon, hautes-contre, tailles, basse continue, entsprechend erste und zweite Violinen, Bratschen, Violoncelle, Bässe und Cembalo). Die Flöten gehen unisono oder in Oktaven mit den ersten Violinen. Die Oboen beteiligen sich teils als rhythmische Instrumente, teils stimmführend, gewöhnlich mit den Geigen unisono. Die Fagotte schreiten mit den Bässen, obwohl sie auf besonderm System stehen. Hier zeigt sich der Oekonom Rameau, der auf den Charakter der Instrumente so lange verzichtet, bis er sie zu etwas Ausserordentlichem verwenden kann. Er weiss, dass die Wirkung eines Instrumentes umgekehrt proportional der Häufigkeit seiner solistischen Verwendung ist.

Der wertvollste Teil der Ouverture ist die langsame Einleitung, die den tragischen Charakter der Handlung wundervoll andeutet, während das darauffolgende Allegro, das auf einen

tiefern Ausdruck verzichtet, mehr als Muster feiner Kontrapunktik wirkt. Man kann es als eine Fuge mit der Themenbeantwortung in der Gegenbewegung bezeichnen. Während der erste Teil rein polyphon gehalten ist, der Mittelteil diese Polyphonie durch reiche Imitation der Themenfragmente steigert, bringt der dritte Teil das Thema nur noch in der obersten Stimme, die von den andern akkordisch begleitet wird. In abfallender Linie leitet die Ouverture über zum Prolog. Welchen Kontrast bildet das frische D-dur des Nymphenchores zum düstern d-moll der Ouverture! Man fühlt gleichsam den zauberhaften Duft des Waldes, wohin uns die Handlung führt. Der zweistimmige Frauenchor der Nymphen, welche die Waldbewohner auffordern, herbeizueilen, um ihrer Herrscherin Diana zu huldigen, atmet selbst Waldduft, ist so zart und anmutig, wie die Nymphen, die ihn singen. – Der Auftritt der Waldbewohner bietet natürlich Gelegenheit, das Ballett zu verwenden. Mit einer prächtigen Entrée lässt Rameau die Waldbewohner auf die Bühne treten.

Entrée war eine ganz bestimmte Ballettform, die von den meisten Zeittheoretikern in ihren Lexika und Theoriebüchern genau behandelt wird. So findet sich in Walther's Musiklexikon folgende Definition der Entrée:

> Entrée ist eine serieuse Arie mit zwey Reprisen aber bloss vor Instrumente; sie siehet dem ersten Theil einer Ouverture nicht unähnlich nur dass die letzte Reprise eben der Art ist wie die erste. Insgemein teilt sich ihr Takt in zwey gleiche, und ihr Gebrauch ist zum Tantzen oder Interscenio, das ist zum Zwischenspiel in einer Opera."

Eine Charakterisierung findet sich in Matthesons „Capellmeister":

> Hergegen hat die Entrée mehr scharfes, punctiertes und reissendes an sich, als sonst irgend eine andere Melodie; wobey zugleich die Ebenträchtigkeit der Marche fehlet oder in etwas abgehet. Ihre herrschende Eigenschaft ist die Strenge."

Wenn sich Rameau, was Form anbelangt, mehr oder weniger streng an die Theoretiker hält, kümmern ihn die Vorschriften über den Charakter einer Entrée nicht. Er richtet den Cha-

rakter derselben nach dem Charakter der Handelnden, die er auftreten lässt. Und gerade das ist das Grosse an Rameau, dass er die Schablone bricht und seine Musik logisch in Einklang mit der Handlung zu bringen sucht. Matthesons Charakterisierung der Entrée stimmt zufällig mit der Entrée der Waldbewohner überein, doch nur deshalb, weil die Auftretenden diese Charakteristik der Musik verlangen, niemals aber weil Rameau etwa die alte Schablone vorgeschwebt haben mag. Die Entrée der Waldbewohner steht im geraden Takt. Die Tonart ist D-dur, wohl durch den Charakter des Stückes bedingt, und ist zur Zusammenhaltung gleicher Idee, gleicher Handlung, kurz als ein Ersatz für das Leitmotiv beibehalten. Das Stück beginnt einstimmig in den obern Stimmen (Oboen, erste Violinen) und wird im zweiten Takt in den untern (zweite Violinen, Bratschen, Continuo) unisono nachgeahmt.[1]) Die Polyphonie wird jedoch nicht weiter geführt, sondern geht schon in den nächsten Takten in Homophonie über. Der erste Teil besteht aus 18 Takten und bildet eine 16-taktige, durch Wiederholung der zwei letzten Takte erweiterte Periode, mit Halbschluss im 8. Takt und Ganzschluss auf der Dominante im 18. Takt. Der zweite Teil bringt gedanklich nichts Neues. Er beginnt — wie der erste — in den Oberstimmen (diesmal nur erste Violinen) wird im zweiten Takt imitiert, um wiederum in Homophonie überzugehen. Die Modulation führt nach der Mollparallele. Der Vordersatz der Periode weist Halbschluss auf der Dominante von h-moll auf. Der Nachsatz beginnt mit der Imitation des Hauptmotivs in den Oberstimmen, das die Bässe im Halbschlusstakt gebracht haben. Im 16. Takt schliesst der zweite Teil mit vollständiger Kadenz in h-moll. Der dritte Teil beginnt dem ersten genau entsprechend, neigt dann aber zur Unterdominante, um, gleichsam als Pendel, das Gleichgewicht gegenüber der stark betonten Oberdominante herzustellen.

Das formelle Meisterstück ist musikalisch nicht weniger wertvoll. Hier findet man die Rameau eigene Frische, unend-

[1]) Diese Art des Entréebeginns erwähnt Mattheson als für diese „Ariengattung" besonders charakteristisch.

lichen Reichtum an Erfindung, die das einfachste und bescheidenste Stück bei ihm so reich und bunt gestalten. — Doch Rameau steigert weiter. Immer neuer Farbenglanz, neue Ueberraschung. Der vollklingenden Entrée lässt er eine *Ariette* folgen, mit welcher die Göttin Diana eingeführt wird. Die Tonart D-dur wird beibehalten und dadurch die Grundtonart des ganzen Prologes entschiedener ausgeprägt. Das Orchester beschränkt sich auf erste und zweite Flöten, Violinen und Clavecin. Die Orchesterinstrumente konzertieren mit der Singstimme: Das Ganze ein Kabinettstück des Rokoko. „Les douceurs éternelles", welche Diana in dieser Ariette preist, könnten musikalisch nicht schöner geschildert werden. Die Musizierlust, wie sie eben nur diese glücklichen Puderköpfe kannten, entwickelt sich in jeder Stimme. In reichem Figurenwerk bewegen sich die Flöten, gleichsam die Lust schildernd, die in den friedlichen Gefilden Dianas herrscht, unterstützt von den Geigen, die in ruhigeren Bewegungen die Unterstimme bilden. Dazwischen wetteifert mit den Instrumenten der Sopran Dianas so natürlich, so selbstverständlich, so frei von jeder gezwungenen Schulkontrapunktik, dass man aufhorchen und staunen muss.

Nach der Schilderung des Friedens, warnt Diana im Seccorezitativ ihre Untertanen vor ihrem grössten Feind: Amor. Doch plötzlich erklingen aus weiter Ferne süsse Töne (immer den Duft wahrend, der in der Ariette lag, doch durch die Teilung der Violinen etwas voller klingend und eine neue Tonart bringend: h-moll). Die neue Tonart h-moll wirkt so überraschend, dass der Zuhörer unwillkürlich etwas Neues, ganz Wichtiges erwartet: Amor dringt in das Reich Dianas ein. Diana erschrickt, sie sieht das Entzücken ihrer Leute und fordert sie auf zu fliehen. Die Flucht allein kann vor dem mächtigen Gotte retten. Doch ihre Leute sind wie gebannt. Sie wollen fliehen und können nicht. Der Chor: „Nous tâchons de vous suivre autant qu'il est possible; mais peut on empêcher d'avoir un coeur sensible quand on voit un Dieu si charmant?" drückt Beklommenheit, ja Furcht und zugleich verborgenes, süsses Entzücken aus. Bittere Ironie und Ver-

zweiflung liegt in dem Ruf Dianas: „Ah! que vous fuyez lentement!" Doch vergeblich muntert sie ihre Untertanen zur Flucht auf; als sie sieht, dass ihre Anstrengungen umsonst sind, fordert sie in höchstem Zorn Amor auf, ihr Reich zu verlassen. In zartesten Farben, als grosser Kontrast zur Wut Dianas, erwidert der Liebesgott: „Pourquoi me bannir de ces lieux?" Ein kleines Air Amors in h-moll, das sich gleichsam als Leittonart des Gottes ausprägt, drückt diese Frage unendlich fein, in der Motivbildung zugleich sehr entschieden und ausgeprägt aus:

Pour-quoi me ban - nir de ces lieux?

Der verminderte Quartensprung wirkt ausserordentlich charakteristisch, und Rameau verwendet ihn nicht selten an Stellen, die er besonders unterstreichen will.

Die Instrumentation ist wieder sehr duftig, dieselbe, wie bei dem Air der Diana, der Satz jedoch mehr homophon gehalten und nur im Anfang eine kontrapunktische Führung aufweisend: in der Imitation des Charaktermotivs. Das Air ist eigentlich einteilig, doch schliesst sich ihm ein Lento an, das mit dem Hauptsatz unmittelbar verknüpft ist, aber andern Charakter annimmt, wohl um die Worte besonders zu betonen: „Tout doit rendre à l'Amour un éclatant Hommage". In dem folgenden G-dur Air, nur von Clavecin und einem Pult Violoncelle begleitet, bittet Diana den Liebesgott, ihr Reich zu verschonen. Dem kleinen menuettartigen Stück folgt ein *Duett* zwischen der Göttin und Amor. Es entbehrt der Frische der vorangegangenen Stücke, hat aber durch die hübsche Imitation viel Reizvolles an sich. Auch im Duett begnügt sich der Komponist mit der Begleitung des Clavecin, dessen Bass 1 bis 2 Violoncelle unterstützen. Es scheint, als wäre dieser musikalische Abfall in der Linie des Ganzen bewusst herbeigeführt, um die folgende bedeutende Stelle der Jupiteranrufung und des Auftritts des Göttervaters umso wirksamer zu gestalten. Die Orchester-

behandlung im begleiteten Rezitativ, worin Diana Jupiter um Hilfe gegen Amor anruft, wirkt durchaus neu und Spannung erweckend. Der satte Klang der in Doppelgriffen spielenden Streicher bietet einen wundervollen Kontrast zu der zarten Instrumentation des Vorangegangenen. Die Steigerung wird beim Erscheinen Jupiters fortgeführt. Abgesehen davon, dass sich zum Streichorchester Oboen gesellen, ist die Einführung der Tonart E-dur so verblüffend, so suggestiv, dass der Hörer genau weiss: jetzt kommt die Entscheidung, jetzt kommt das Wichtigste. Und tatsächlich liegt hier der Höhepunkt der Prologhandlung. Die Spannung, die der Streit zwischen der Göttin und Amor erregte, wird durch das Erscheinen Jupiters vollkommen, durch seinen Schiedsspruch dann gelöst. Amor geht als Sieger aus dem Kampfe hervor. Diana verlässt ihr Reich, um nicht an dem Feste des Siegers — und ein Fest muss stattfinden, das war ja für das Publikum die Hauptsache — teilnehmen zu müssen. Sie entfernt sich unter dem Vorwande, dem Liebespaar, Hippolyte und Aricie in ihrer Not beistehen zu wollen. Amor triumphiert im fis-moll Arioso: „Régnez aimable paix." Die Musik ist wieder ganz dem Charakter Amors angepasst, die Instrumentation wieder duftig und durchsichtig (Flöten und Violinen mit Clavecin) und wieder ist Grazie die Grundstimmung. Mit diesem Air beginnt die grosse musikalische Steigerung, deren Linie — nur zeitweise unterbrochen, gleichsam um neuen Atem zu schöpfen — aufwärts strebt, um mit dem D-dur Marsch den Prolog glänzend zu beschliessen.

Das Divertissement, das nun der Handlung folgt, ist äusserst bunt und voll von köstlicher Musizierlust. Es besteht aus drei Tanzstücken, die teilweise gesungen, teilweise gespielt werden, einem kurzen Arioso Amors und dem abschliessenden Marsch. In fis-moll beginnend, erreicht es bald die Grundtonart des Prologs, D-dur, und schliesst in derselben. Darin findet Rameau ein Mittel, dem Symmetriegefühl zu entsprechen. Er hatte in D-dur begonnen, berührte die Paralleltonart, die Tonart der Unterdominante, streifte die Oberdominante und arbeitete reichlich mit der Paralleltonart der-

selben. Das fremde E-dur stellte er ins Ganze dort, wo es galt, etwas ganz Besonderes auszudrücken. Mit dem anfangs stark ausgeprägten D-dur schliesst er den Prolog.

Als Tanzformen für das Divertissement wählt Rameau das Rondeau und die beiden beliebtesten Modetänze des Rokoko: Gavotte und Menuett. Da diese Formen im Laufe der Zeit mehr und mehr Abweichungen von ihrer ursprünglichen Form und Charakter erfuhren, ist es interessant, von Zeittheoretikern zu erfahren, welche Ansprüche man damals an diese Tänze stellte. Im Rondeau, das verhältnismässig früh den Charakter des Tanzes verloren, bezeichnet es Walther als Haupteigenschaft, dass der „erste Satz so eingerichtet ist, dass er den Schluss machen kann; die andern Reprisen, deren bisweilen drei bis vier zu finden, müssen sich allemahl so verhalten, dass der erste Satz auf jede wohl passe". Man sieht daraus, dass das Wesentliche in der mehrmaligen Wiederholung des Hauptteiles besteht. Also ist diese Form im Grunde mit der modernen Rondeauform identisch, nur dass die für diese so charakteristischen Uebergänge fehlen. An die Komposition stellt Walther folgende Ansprüche:

> „Die Anzahl der Tacte bey einem Rondeau ist nicht zu determinieren, doch muss die erste Clausul weder zu lang noch zu kurtz seyn; denn wenn sie zu lang ist, erwecket ihre öftere Wiederholung den Ohren Vedruss, ist sie aber zu kurtz, so wird die Chute, oder der Fall nicht recht bemärket. Acht Tacte sind wohl zu nehmen; aber sie müssen recht artig seyn, damit man sie gern fünf oder sechs Mal höre. Und dieser erste Teil heisst eigentlich (weil er im Circul herumgehet) Rondeau, pl. Rondeaux; die übrigen Reprisen oder vielmehr Sätze, werden nicht wiederholt."[1])

Drollig ist die Definition Matthesons[2]):

> „Was die Sauffhelden eine Runda nennen, muss ja niemand mit derjenigen Gattung unserer Melodien verwechseln, die man wegen ihrer in die Runde gehenden Wiederkehr ein Rondeau nennet."[3])

---

[1]) Walther: Musiklexikon.

[2]) Der vollcommene Capellmeister.

[3]) Vergleiche ferner in Rousseau's Dictionnaire de Musique, S. 167, Bd. 2, die kritischen Bemerkungen über die Rondeauform.

Die Gavotte ist die Königin der Rokokotänze. Rameau liebt sie ausserordentlich und verwendet sie weitaus am meisten in seinen Opern. Ihren Ursprung suchen die ältern Theoretiker beim französischen Bergvolk der Gavots. Die Ableitung ist nicht unwahrscheinlich, nur muss man annehmen, dass die Form wie wir sie kennen, von der der Gavots stark verschieden ist. Die Gavotte gehört zu den kultiviertesten Tanzformen des Rokoko, und es ist höchst zweifelhaft, dass sie als Volkstanz bereits diese vollkommene Kunstform aufwies. Walther schreibt über diesen Tanz:[1])

> „Gavotte (ital.) Gavotte (gall.) ist ein Tantz und ein Tantzlied aus zwei Reprisen bestehend, deren erste vier, die zweyte aber gemeiniglich acht Tacte in schlechter Mensur hat, welche manchmal hurtig, bisweilen aber auch langsam tactiert werden. Jede Reprise fängt im Aufheben entweder mit einer Minima (welches selten vorkommt) ordinairement aber mit zwey Viertheln, oder gleichgehaltenen Noten an, und höret sowohl im Abschnitte, als am Ende mit einem halben Tacte auf; doch findet man beym Abschnitte zum öfftern auch zwey Viertheln gesetzt. Die erste Reprise soll nicht in den Ton, woraus die Gavotte gehet, sondern in der Terz oder Quint schlüssen: es sey denn, dass man ein Rondeau daraus machen wolle."

Rameau hält sich im allgemeinen sehr stark an diese Regeln, da die der Choreographie damit zusammenfallen. Wenn zeitweise Ausnahmen vorkommen, so ist das dadurch zu erklären, dass der Tanz für die Bühne geschrieben wurde, wo ihn Berufstänzer ausführten, die sich nicht an die Tanzregeln hielten, wie sie im Salon beobachtet wurden, sondern eigene, der Handlung angepasste Figuren erfanden.

Mattheson liebt es, jede Form zu charakterisieren, ihren „Affect" zu schildern. Wenn seine Aeusserungen oft eigenartig berühren und gerade Rameau sich am wenigsten daran hält, so sind sie zeitweise sehr schlagend und für gewisse Gattungen treffend. So entspricht im allgemeinen der Gavotten-

---

[1]) Musiklexikon.

charakter den Aeusserungen Matthesons: „Ihr Affect ist eine recht jauchzende Freude." und weiter „Das hüpfende Wesen ist ein rechtes Eigenthum dieser Melodiengattung, und keineswegs das lauffende". In Brossards Lexikon findet sich folgendes über die Gavotte: „C'est une espèce de danse, dont l'air a deux reprises, la première de quattre et la seconde ordinairement de huit mesures à deux temps; quelques fois graves, quelques fois gays. Chaque reprise se joue deux fois."

Neben der Gavotte erfreut sich das Menuett grosser Beliebtheit, ja es übertrifft an Beliebtheit die Gavotte[1]). Ist es ja auch der einzige Tanz, auf den man selbst in der grossen Form, Sonate und Symphonie, nicht verzichten wollte, und der bis Beethoven einen beinahe unerlässlichen Bestandteil der grossen Formen bildete. Unter Mozarts und Haydn's Symphonien finden sich z. B. nur wenige ohne Menuett. — Ueber die Form finden sich ausführliche Betrachtungen bei allen alten Theoretikern und in den meisten allgemeinen Lexika der Zeit. Sehr genau und gewissenhaft behandelt Rousseau die Menuett-

---

[1]) Quantitativ zwar steht es im Gesamtwerk Rameaus an zweiter Stelle. Es finden sich Gavotten und Menuette in seinen in der Gesamtausgabe erschienen Werken wie folgt:

Hippolyte et Aricie:	6 Gavotten	6 Menuette
Les Indes Galantes:	4 „	4 „
Castor et Pollux:	10 „	5 „
Les Fêtes d'Hébé:	5 „	5 „
Dardanus:	4 „	7 „
La Princesse de Navarra:	4 „	4 „
Les Fêtes de Ramire:	Dieselben Tänze wie in Princesse d. N.	
Nélé et Myrthis:	Werk ohne beide Tänze.	
Zephyre:	5 Gavotten	2 Menuette
Platée:	— „	2 „
Les Fêtes de Polymnie:	4 „	4 „
Le Temple de la Gloire:	5 „	2 „
Les Dieux d'Egypte:	2 „	— „
Zaïs:	6 „	2 „
Pygmalion:	3 „	1 „
Les Surprises de l'Amour:	9 „	5 „
Anacréon:	Ohne Gavotten und Menuette	
Les Sybarites:	„ „	„ „
Total:	67 Gavotten	49 Menuette.

form in seinem Musiklexikon. Von der Gliederung verlangt er äusserste Sorgfalt. Jede Reprise soll vier Takte haben oder ein „multiple de quattre". Er begründet diese Forderung tanztechnisch: „...parce qu-il en faut autant pour achever le pas de Menuet; et le soin du musicien doit être de faire sentir cette, division par des chûtes bien marquées, pour aider l'oreille du danseur et le maintenir en cadence." Vom Urcharakter des Menuett sagt er: „élégante et noble simplicité." Im Gegensatz zu Brossard, der das Tempo „fort vite", den Charakter „fort gay" bezeichnet, sagt Rousseau: „.... le mouvement en est plus modéré que vite et l'on peut dire que le moins gay de tous les genres de danse usités dans nos bals est le menuet. C'est autre chose sur le théâtre." Die Praxis bestätigt die Ausführungen Rousseaus. Ja selbst auf der Bühne bewahrt Rameau bei seinen Menuetten den von Rousseau geforderten Charakter, und verlangt die Handlung einen ausgelassenen, schnellen Tanz, so führt er statt des Menuetts ein Passepied ein.

Den Ursprung leiten Brossard und andere zeitgenössische Theoretiker von Poitou ab. Nur gilt hier dasselbe, was bei der Gavotte gesagt wurde. Die ausserordentliche Kultur und das Raffinement in der Komposition hat sich natürlich erst später in Paris ausgebildet.

Rameau liebt diese Tanzform sehr und hat darin kleine Meisterwerke von unvergänglichem Wert geschaffen. Geradezu fabelhaft sind die Manigfaltigkeit und der Erfindungsreichtum, der uns aus diesen kleinen Formen entgegenleuchten!

Nach diesen allgemeinen Betrachtungen zurück zu den Tänzen des Prologballetts: Der Reigen wird eröffnet durch ein Rondo in fis-moll, das als „Air en Rondo pour les Amours" bezeichnet ist. — Der Hauptteil bildet eine sechzehntaktige Periode mit sehr deutlichen Einschnitten im vierten Takt, in dem bereits eine Modulation nach A-dur stattgefunden hat, und im achten Takt, wo der Einschnitt durch Halbschluss auf der Dominante der Haupttonart gekennzeichnet wird. Der Nachsatz der Periode beginnt mit einer wörtlichen Wiederholung des Vordersatzes und weicht erst in den drei letzten Takten davon ab, um mit vollkommener Kadenz einen Ganzschluss auf

der Tonika zu bilden. Die erste Reprise, die eine Wendung nach A-dur nimmt, besteht aus acht Takten. Vordersatz und Nachsatz der Periode, beide rythmisch verwandt, weisen sowohl harmonisch als auch melodisch und instrumental grössere Unterschiede auf als Vorder- und Nachsatz des Hauptteils. Die unbedingte Zugehörigkeit zum Hauptsatz wird in erster Linie durch die Instrumentation erreicht. Während im Hauptsatz der erste Teil des Vordersatzes vom ganzen Orchester (Flöten, Streicher, Continuo) vorgetragen wird, bestreiten den zweiten Teil nur die Flöten und die Violinen. Die Violinen gehen unisono, woraus sich Zweistimmigkeit ergibt. Dasselbe findet sich im Nachsatz der Reprisenperiode. Der Reprise folgt der erste Teil wörtlich. Die zweite Reprise ist wieder achttaktig und ist im Gegensatz zum Hauptteil ruhig gehalten. Von Verzierungsnoten wird Umgang genommen, und Vorhalt-, Wechsel- und Nebennoten sehr sparsam verwendet. Harmonisch ist die zweite Reprise bedeutend buntfarbiger als die erste und zeichnet sich durch reiche Modulation aus. Nachsatz und Vordersatz unterscheiden sich sehr. Der Vordersatz bringt Ganzschluss in h—moll, nachdem vorher cis-moll stark berührt wurde, der Nachsatz leitet durch Halbschluss auf der fis-moll-Oberdominante zum Hauptteil über, der das Instrumentalrondo beschliesst. Das ganze Stück wird mehr oder weniger genau als Vokalrondo wiederholt. Die Grundform bleibt dieselbe: Hauptteil (sechzehntaktige Periode) — erste Reprise (achttaktig) — Hauptteil — zweite Reprise (achttaktig) — Hauptteil. —

Abweichungen vom Instrumentalrondo sind in Hauptsatz und erster Reprise instrumentaltechnischer Natur. Die zweistimmigen Sätzchen werden nicht mehr von Flöten und Violinen vorgetragen, sondern von Flöten und Violoncellen, zu denen sich das Cembalo gesellt und durch akkordische Begleitung die reine Zweistimmigkeit bricht. Die Singstimme — „un suivant de l'Amour" — geht in der untern Oktave mit den Flöten.

An dieses graziöse, wie mit einem zauberhaften Schleier umgebene Stück, schliesst sich als mächtiger Kontrast eine

frische, rhythmisch fast wilde Gavotte an, von der man mit Mattheson sagen könnte: „Ihr Affect ist eine recht jauchzende Freude". Im Aufbau folgt sie genau der alten Regel:[1]) sie ist zweiteilig, wobei der erste Teil aus vier Takten besteht, während der zweite ausgedehnter ist, hier sechstaktig. Das Orchester ist gleichgebildet wie beim Rondo; doch während dort die Flöten gewöhnlich selbständig geführt wurden, gehen sie hier durchwegs mit den ersten Geigen unisono. Die Continuostimme trägt die Bezeichnung „avec le Clavecin a tasto solo". Das Stück ist harmonisch, melodisch und in der Instrumentation sehr einfach gehalten, jedoch voll köstlicher Frische und sprühenden Lebens. Die hübsche Echostelle am Schluss des zweiten Teils ist von köstlicher Wirkung.

Wie das Rondo wird auch die Gavotte vokal wiederholt, jedoch bunter und mit grösserer Abwechslung, indem jeder Teil zwischen Wiederholungszeichen steht und das erste Mal Solo mit blosser Begleitung des Clavecin gesungen wird, das zweite Mal vom Chor mit Begleitung des Orchesters. Direkt anschliessend setzt die zweite Gavotte in d-moll ein, welche formell so gehalten ist wie die erste, nur dass der zweite Teil statt auf sechs, auf acht Takte erweitert wird. Auch dieses Stück wird in der gleichen Weise wie die erste Gavotte vokal wiederholt. So entsteht eine angenehme Abwechslung, wobei Tanz und Gesang immer wieder frisch wirken und eine Ermüdung durch Einseitigkeit, die die blosse Tanzfolge erwecken könnte, vermieden wird. Als ein gross angelegtes, reines Tanzstück folgt das Menuett. Es besteht aus Menuett I und Menuett II, wobei das erste nach dem zweiten wiederholt wird und so die zusammengesetzte dreiteilige Form mit dem Schema a-b-a entsteht. Das Stück bedeutet, trotzdem es auf Chor verzichtet, eine Steigerung. Diese wird erzielt durch die reiche Imitation, die gegenüber den vorausgegangenen, rein homophon gehaltenen Tänzen durchaus neu wirkt. Ausserdem verzichtet das Orchester im Teil a (erstes Menuett) auf die Flöten, zieht hingegen Oboen und Fagotte hinzu, die ihm einen

[1]) Vergl. Walthers Lexikon.

satteren Klang verleihen. Der Trioteil (zweites Menuett) jedoch nimmt wieder statt der Oboen die Flöten auf, wodurch ein hübscher Klangkontrast erzielt wird. Das Menuett I ist zweiteilig, jeder Teil eine achttaktige Periode bildend. Der erste, welcher wiederholt wird, schliesst im Halbschluss auf der Dominante, ohne vorher die Haupttonart verlassen zu haben. Auch der zweite Teil begnügt sich damit, die Oberdominante nur in der Schlussbildung des Vordersatzes zu betonen, behält aber die Grundtonart durchwegs bei. Das Menuett II (Trioteil in d-moll) steht in dreiteiliger Form, wobei jeder Teil gedanklich eng mit dem andern verwandt ist, in der Ausführung jedoch geschickt kontrastiert. Der wiederholte erste Teil bildet eine achttaktige Periode mit zwei Halbschlussbildungen auf der Dominante. Von kontrapunktischer Schreibweise wird Umgang genommen, bis auf die Imitation des Flöten-Geigenmotivs im fünften Takt durch die Fagotte. — Der zweite Teil, ebenfalls achttaktig, wendet sich gleich der Unterdominiante zu und schliesst den Vordersatz mit vollkommener Kadenz in g-moll. Der Nachsatz moduliert durch Umdeutung (g-moll wird als die zweite Stufe von F-dur umgedeutet) nach F-dur und bestätigt diese Tonart gleichfalls durch vollkommene Kadenz. Der dritte Teil, der durch seine dynamischen Kontraste und die Echowirkung sehr reizvoll ist, bringt eine grosse Steigerung. Er betont zuerst die Unterdominante (g-moll), moduliert sehr entschieden (prächtige Wirkung des Bässeeinsatzes) in die Oberdominante, kehrt nach d-moll zurück, bestätigt die Haupttonart durch Wiederholung der beiden zur Haupttonart wendenden Takte (hier die schöne Echowirkung) und erreicht den Höhepunkt im zweiten Takt nach dem Einsatz des ganzen Orchesters mit dem überraschend wirkenden Terzquartakkord der 2. Stufe von d-moll:

In schnell fallender Linie schliesst der auf zwölf Takte erweiterte dritte Teil in vollkommener Cadenz in d-moll, worauf das erste Menuett wiederholt wird. — Das Formschema für das Ganze sieht demnach so aus:

A — B — A
a-b a-b-c a-b

Dem Menuett schliesst sich ein von Clavecin und zwei Violoncellen begleitetes Rezitativ Amors an. In reinem Rezitativton beginnend, nimmt es nach und nach Ariosocharakter an und gipfelt in sehr fein angewendeten Koloraturen auf dem Worte „flammes". Die Tonart ist h-moll, welche bereits als Leittonart Amors festgestellt wurde und von Rameau bei Liebesszenen überhaupt mit Vorliebe verwendet wird. Der Prolog wird geschlossen mit einem frischen Marsch in D-dur. Mattheson's Charakteristik für den Marsch im allgemeinen trifft hier ausgezeichnet zu: „heldenmütig und ungescheut".[1]) Die Satzweise ist sehr klingend gehalten, was durch die Verstärkung der Violinen mit Oboen noch mehr ausgeprägt wird. Der Rhythmus ist straff und verleiht dem Ganzen etwas ungemein Flottes. Die Form ist zweiteilig, wobei der erste Teil eine achttaktige Periode bildet, der zweite ebenfalls, jedoch durch Anhängen eines viertaktigen Schluss-Sätzchens auf zwölf Takte erweitert wird. Jeder Teil wird wiederholt. Interessant ist die Kadenzenbildung. Der Vordersatz, sowohl des ersten wie des zweiten Teils, scheint anfangs vollkommene Kadenz bilden zu wollen, erfährt aber eine trugschlussähnliche Wendung, indem der Grundton um eine Stufe abwärts verschoben wird, sodass an Stelle des Schlussakkordes ein modulierender Sekundakkord entsteht. Im ersten Teil führt er in die Unterdominante, im zweiten Teil, statt auf der Dominante zu schliessen, in die

[1]) Im „Vollkommenen Capellmeister" heisst es bei der Charakteristik des Marsches weiter: „traurig und kläglich, jämmerlich und weinend darf er wol nicht gesetzt werden, doch auch deswegen nicht auf den Sprung." Auf der Bühne lässt er Abweichungen zu: „Denn wenn ich z. E. einen Hauffen Arlequins oder andrer lustiger Brüder, mit einer ernsthaften Melodie aufführen wollte, würde solches ungereimt seyn; je lächerlicher sie bei solcher Gelegenheit ausfällt, je besser ist sie".

Tonika zurück. Der Nachsatz im ersten Teil bildet Halbschluss auf der Dominante, im zweiten Teil eine authentische Kadenz in der Tonika. Die harmonische Basis ist sehr einfach, fast durchwegs von Akkorden der drei Hauptstufen bestritten. Die Modulation beschränkt sich im ersten Teil auf die Berührung der Unterdominantparallele und Oberdominante. Wiederum ein Beweis für Rameaus Gleichgewichtsgefühl! Er begnügt sich nicht, nur eine Flanke zu streifen, sondern, gleich einem Pendel, geht er nach links sowohl wie nach rechts, bevor er wieder zur Mitte zurückkehrt. Eine Kompositionstechnik, die durchwegs nicht allgemein war, sondern durch Rameaus seltene musikalische Intelligenz geschaffen wurde, und heute noch in der musikalischen Architektonik von grösster Wichtigkeit ist.

Für die Wiederholung des Werkes im Jahre 1742 erweiterte Rameau die Ballettmusik des Prologs durch Einfügung von zwei Gavotten zwischen die Ariette Amors und den Schlussmarsch. Die Stücke sind ungemein reizvoll und von so hohem musikalischem Wert, dass sie nicht unerwähnt bleiben dürfen. Beide Tänze bilden eine grosse zusammengesetzte dreiteilige Form, indem nach der zweiten Gavotte die erste wiederholt wird. Die Tonart der ersten Gavotte ist D-dur, die der zweiten (Trioteil) d-moll. Die Instrumentation ist äusserst duftig. Die Flöten führen die Hauptbewegung und die melodische Linie aus, während die Streicher diskret begleiten und nur an Fortestellen der ersten Gavotte konzertierend eingreifen. Die zweite Gavotte ist im ersten Teil zwei-, im zweiten Teil dreistimmig. Eine Soloflötte führt die Oberstimme, die Violinen begleiten in Achtelbewegungen im ersten Teil, in Halben im zweiten Teil. Im Charakter erinnern beide Gavotten an jene Stücke, mit welchen Rameau die zartesten Gestalten seines Balletts begleitet, Blumen und Zephyre. Das lichte und leichte Wesen wäre mit diesen beiden Gavotten nicht schlechter geschildert, als z. B. mit den herrlichen Blumen- und Zephyrairs im heroischen Ballett „Les Indes Galantes" oder im Pastoral „Zéphyre". Die beiden Tänze offenbaren aufs Schönste Rameaus grosse Kunst, mit zarten Farben und feinen Pinseln in kleinster Form Meisterwerke von unvergänglicher Grösse zu schaffen.

Erster Akt.

Das frische Waldmilieu des Prologs weicht der schweren ehrwürdigen Szenerie des Dianatempels. Wuchtige Säulen, der für Aricie's Priesterweihe aufgerichtete Altar, dumpfe Tempelstimmung umrahmen vortrefflich die düstere Handlung des ersten Aktes.

Des Athenerfürsten Theseus Gattin, Phädra, will die junge Prinzessin Aricie dem Dienst der Göttin Diana weihen, um vor der gefährlichen Rivalin in ihrer Liebe zu Hippolyte sicher zu sein. Doch nur freiwillig kann man Priesterin Dianas werden, weshalb Aricies die Weihe verweigert wird. Phädra, aufs äusserste erzürnt, will die Oberpriesterin durch Drohungen zwingen, die Prinzessin in den Dienst der Göttin aufzunehmen. Die Macht Phädras aber wird gebrochen, als Diana selbst erscheint und sich des Liebespaares Hippolyte und Aricie annimmt. Die Königin glaubt sich durch die Rivalin besiegt, als ihr gemeldet wird, dass ihr Gatte Theseus, einem Freund folgend, in den Hades gestiegen sei. Neue Hoffnung beseelt sie. Die Krone ist frei geworden, und diese Krone zu vergeben steht in ihrer Macht. Wird sich Hippolyte mit der Liebe Aricies zufrieden geben, wird er nicht zu der sich wenden, die mit ihrer Liebe eine Krone zu verschenken hat?

Die Handlung setzt mit der ersten Szene ein und nimmt einen raschen dramatischen Aufstieg. Am Schluss des Aktes ist die, für die weitere dramatische Entwicklung bestimmende psychologische Situation festgelegt: Phädra rückt in den Mittelpunkt der Handlung, indem ihr durch Eifersucht entfachter Zorn, verbunden mit dem leidenschaftlichen Begehren nach der Liebe ihres Stiefsohnes Hippolyte, die Konflikte der Tragödie und schliesslich die endgültige Katastrophe herbeiführt.

Die Musik lässt Rameau ganz aus dem textlichen Vorwurfe herauswachsen und hält, soweit es die Form der Barockoper zulässt, an der dramatischen Linie des Librettos fest. Ein sinnloses Musizieren, das mit dem Geschehen auf der Bühne nicht im geringsten im Einklang steht, ist ihm zuwider. Seine Musik hat die Aufgabe, die Sprache zu potenzieren, der Dramatik grössere Gewalt zu verleihen, die Handlung zu beleben.

Mit dem Ballett geht er sehr vorsichtig um. Man hat kaum das Gefühl, dass die wenigen geistlichen Tänze der Dianapriesterin stören. Im Gegenteil! Diese sparsam verwendeten Einlagen beugen einer Uebermüdung durch Konzentration auf das rein Dramatische vor und halten dadurch die Spannung wach. Dort hingegen, wo die dramatische Entwicklung in raschem Tempo vor sich schreitet und ein Bruch der Linie Schaden für das innere Geschehen bedeuten würde, begnügt sich Rameau damit, seine Seccos durch kurze ariose Sätzchen zu beleben, besonders wichtige Momente durch das Accompagnato zu unterstreichen. So nimmt er auch Umgang davon, den Akt mit einem Ballett oder mit einer gross angelegten Ensembleszene zu beschliessen. Das dramatische Moment ist ihm hier so wichtig, dass er den Zuhörer nicht davon ablenken will und den Akt mit einem Secco schliesst.

Der lange Abfall der musikalischen Linie, der dadurch entstand und besonders am Aktschluss unbefriedigend wirken musste, bewog den Meister, nach einer Lösung zu suchen. Es galt, einen Ausgleich zwischen Musik und Drama zu finden, was bei der Barockoper, deren Form ein Zusammenfallen musikalischer und dramatischer Höhepunkte kaum zulässt, nicht leicht ist. Ein Ballett am Schluss hätte die dramatische Linie ebenso gestört, wie das anhaltende Secco die musikalische störte. Das einzige Mittel, sich möglichst an die dramatische Linie zu halten, ohne der musikalischen dabei Abbruch zu tun, fand Rameau darin, die zwei Schlusszenen zu streichen und mit der kurzen Arie Phädras: „Que rien n'échappe à ma fureur" den Akt zu schliessen.

In den beiden letzten Szenen wird bekannt gegeben, dass Theseus verschwunden sei und Phädra nun allein über die athenische Krone zu verfügen habe, was in ihr den Plan reifen lässt, durch diese Krone Hippolytes Liebe zu erwerben. Dass Rameau diese Szenen streichen liess, mag aus der Erwägung heraus geschehen sein, dass nicht dieses äussere Geschehen für die Entwicklung der Handlung massgebend sei, sondern das psychologische Moment von Phädras leidenschaftlicher Liebe, Eifersucht, verletztem Stolz, die in ihr Rachegefühle sowohl

wie den Wunsch nach Befriedigung ihrer Liebessehnsucht erwecken. Diese seelische Verfassung der Königin wurde aber in der erwähnten Arie bereits festgelegt, sodass das Schliessen mit derselben nicht nur berechtigt, sondern sogar als sehr angebracht erschien.

Der Akt wird eröffnet durch ein kurzes Präludium, welches das motivische Material der nachfolgenden Arie vorausnimmt. Das ist die gewöhnliche Art, mit der Rameau die Akteinleitungen bildet. Sie wollen nur selten die Stimmung des ganzen Aktes ausdrücken, meistens bilden sie nur ein ausgedehnteres Vorspiel zur ersten Arie. Die Tonart ist immer noch D-dur und wird im ersten Akt — wie im Prolog — als Charaktertonart festgelegt. Wenn auch am Schluss Dur mit Moll vertauscht wird, so ist doch der Leitton so ausgeprägt, dass er die enge Verwandtschaft festhält.

Das Orchester des Vorspiels und der nachfolgenden Arie Aricies ist gebildet aus Streichern und einer Flöte. Der ruhig, meistens in punktierten Achteln mit nachfolgenden Sechszehnteln verlaufende Rhythmus im Dreitakt verleiht dem Stück den Charakter eines ruhigen, zarten Tanzstückes, das durch die stark ausgeprägten Viertaktgruppen noch deutlicher als solches erscheint. Die Melodiebildung ist sehr einfach, die Harmonik durchsichtig und fast nur von den Hauptstufen bestritten. Im Präludium und im ersten Teil der Arie verhüten einzig Ausweichungen eine akkordische Monotonie, während von einer eigentlichen Modulation nicht zu reden ist. Dadurch kontrastiert der Mittelteil der Arie, der im Verhältnis zu seiner Länge reich moduliert ist, umso schöner.

Trotz der Einfachheit im musikalischen Bau erscheinen die Stücke ungemein interessant, da sie durch die geschickte Instrumentierung prächtige Kontraste aufweisen. Das Präludium — zweiteilig mit einem viertaktigen Nachsatz — beginnt im ersten Teil in satter Vierstimmigkeit, von den Streichern mit Cembalounterstützung vorgetragen, wobei die ersten Violinen die Gesangpartie der dem Präludium folgenden Arie entnehmen. Der zweite Teil bringt ein Trio, gebildet aus einer Flöte, ersten und zweiten Violinen. Die Gesangstimme wird im Vordersatz

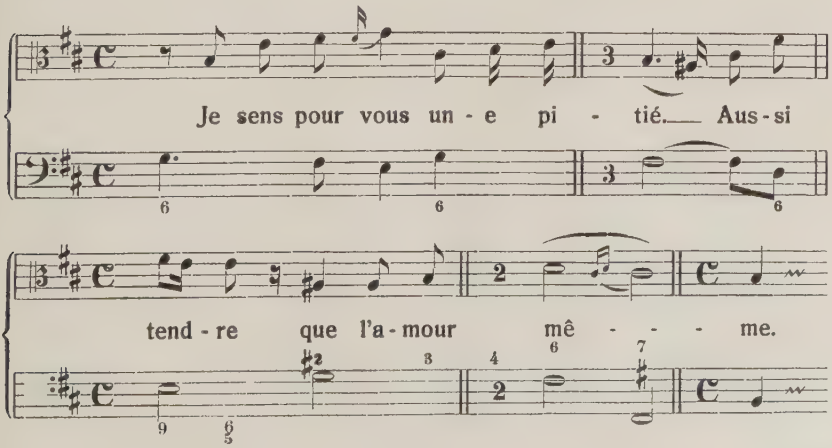
von der Flöte (eine Oktave höher als in der Arie) übernommen, während die ersten Violinen sich in feinen Kontrapunkten dazu bewegen, die zweiten Violinen als unterste Stimme in punktierten Halben stützend wirken. Im Nachsatz geht die Singstimme wieder an die ersten Violinen über, während die Flöten den Kontrapunkt bringen. Im Schlussatz — Nachspiel — ist die Harmonie des ersten Teils wieder von den Streichern und Clavecin bestritten.

Die Arie weist Dreiteiligkeit auf und zwar nach neapolitanischem Vorbild: Wiederholung des ersten Teils nach dem zweiten. Der erste ist — wie bereits erwähnt — in D-dur ohne Modulation, der zweite in der Mollparallele mit Modulationen nach e-moll und fis-moll. — Der erste Teil, der dem Präludium entspricht, wirkt, nicht nur durch das Hinzutreten der Gesangstimme neu, sondern auch durch andere Instrumentation und Hinzutreten neuer Kontrapunkte in den begleitenden Stimmen. Prächtig wirkt die Triostelle, die zum entsprechenden Trio des Präludiums im doppelten Kontrapunkt auftritt. Das viertaktige Nachspiel ist wieder genau dem des Präludiums nachgebildet. — Ergreifend wirkt der zweite Teil, wenn Aricie ganz allein, ohne Begleitung beginnt: „Et toi, dont malgré moi je rappelle l'image, cher Prince". Die Motivbildung weist wieder jene für Rameau charakteristische verminderte Quarte auf und erinnert an das Motiv des Air Amors aus dem Prolog: „Pourquoi me bannir de ces lieux?" Im Prolog heisst die Stelle:

Hier entsprechend:

Eine weitere Verwandtschaft zwischen den Stücken liegt noch darin, dass beide einstimmig beginnen und die andern Stimmen erst nach und nach hinzutreten. Doch während bei dem Air Amors die Homophonie herrschend war, bewegen sich hier die Stimmen polyphon. — Als Kontraste zum ersten Teil der Arie wurden bereits festgestellt: Tonart, reichere harmonische Basis, Modulation, polyphonere Satzweise. — Die Zusammengehörigkeit wird durch den Rhythmus erreicht, indem auch hier die punktierten Achtel mit nachfolgenden Sechszehnteln charakteristisch wirken. — Der zweite Teil schliesst nicht, wie man erwarten würde, in h-moll, sondern auf der Oberdominante, worauf sofort nach D-dur moduliert und das Nachspiel — wiederum vier Takte — in dieser Tonart zu Ende geführt wird. Bei der Aufführung von 1742 wurden die vier Nachspieltakte weggelassen und die Modulation des fünftletzten Taktes direkt nach dem ersten Teil geleitet.

Die zweite Szene (Hippolyte und Aricie bekennen sich ihre Liebe, Hippolyte erfährt von dem Vorhaben Phädras, Aricie zum Priesterdienst zu zwingen) beginnt mit einem Secco-Rezitativ. Gerade diese Szene offenbart aufs deutlichste, dass Rameaus Rezitativ nichts mit dem seiner Zeitgenossen gemein hat. Es ist ungewöhnlich lebendig und von feiner Deklamation. Die Musik ist dem tiefern Gehalt des Textes angepasst und nimmt oft ariosen Charakter an. So bei dem Bekenntnis Hippolytes:



Diese plötzliche melodische Wendung verleiht den Worten besondern Nachdruck und ist dabei so fein erfunden, dass sie unbedingt fesseln und ergreifen muss.

Eine andere melodische Führung des Rezitativs wird von Rameau selbst als „Air" bezeichnet, ist aber weniger von Bedeutung, fällt, was Erfindung anbetrifft, gegenüber dem ersten sogar stark ab. Umso herrlicher ist dann die Arie Aricies: „Hippolyte amoureux". In der ganzen Opernliteratur gibt es wohl nur wenige so zart empfundene Stücke. Von zeitgenösschen Werken können höchstens einige Arien Händels diesem an die Seite gestellt werden, wie z. B. die h-moll Arie Rodelindes „Ombre, piante" im ersten Akt der gleichnamigen Oper, oder das Gebet Cleopatras im zweiten Akt von „Julius Caesar": „Se pietà". Die Arie Aricies ist nicht nur Erfindung eines gewaltigen Künstlers, sondern ein Stück eigenen Erlebens.

Rameau, der scheinbar trockene Theoretiker, hatte wohl ein feineres Innenleben geführt als dies nach aussen scheinen mochte. Wer weiss, ob hinter den oft rauhen Aeusserungen über Liebe und Familie nicht unendlich feine Empfindungen verborgen waren, die er vor der Aussenwelt verschloss, um sie nicht zu entweihen. Dass Rameau ein feinfühlendes Herz hatte, dass er lieben konnte, weiss man aus seiner Lebensgeschichte. Als junger Mann hatte er geliebt, und als die Angebetete ihn kalt abwies, indem sie ihm empfahl, zuerst Grammatik und Orthographie zu lernen, bevor er Liebesbriefe schreiben wolle, setzte er sich hin, um mit der verhassten Schulweisheit vertraut zu werden. Dieser Knabenschwärmerei folgte später eine grosse und tiefe Liebe, die ihn sein ganzes Leben quälte; die Liebe zur Gattin seines Bruders. Er hatte den Schmerz ungestillter Sehnsucht an sich erlebt, und wenn er als Mann seine Gefühle nach aussen unterdrückte, gab er ihnen in seinem Schaffen freie Bahn. Ist es zufällig, dass ihm die Schilderungen hoffnungsloser Liebe, quälender Eifersucht, schmerzlichen Entsagens am besten geraten? Sicher nicht. Und gerade weil sie aus dem eigenen Erleben entstanden sind, berühren sie so unmittelbar, so tief. Darum ist die Arie Aricies, der liebenden Frau, deren Liebe aber gewaltsam unterdrückt werden soll, so erschütternd.

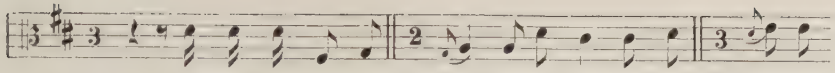
Der grosse Künstler und der tieffühlende Mensch haben in diesem Stück gemeinsam ihr Höchstes gegeben.

Die Arie ist in der Ausführung mit der ersten Arie Aricies verwandt, wobei das Verwandtschaftsgefühl durch die punktierten Rhythmen, die auch hier wieder charakteristisch sind, hervorgerufen wird. Was die Empfindung anbetrifft, ist sie nur dem zweiten Teil der ersten ähnlich: Beidemal die zarte Liebesklage in h-moll, der Tonart, die Rameau allen vorzieht, wenn es heisst, Liebesempfindungen auszudrücken. Im Gegensatz zur ersten ist diese Arie viel duftiger instrumentiert — Flöte, Violinen und Clavecin, meistens à tasto solo — und konzentrieter durchgeführt. Anstelle der Dacapoform des ersten Stückes tritt hier die Zweiteiligkeit, festgelegt durch zwei vollkommene Kadenzen: Im ersten Teil Ganzschluss auf der Durparallele, im zweiten in der Grundtonart. Zwischen beiden Teilen ist ein viertaktiges Sätzchen eingeschoben, das die Aufgabe hat, von der Durparallele nach h-moll zurückzumodulieren. In vier Takten ist die erste Tonart durch Betonung der Unterdominante und Oberdominante vollkommen ausgeprägt. Der zweite Teil beginnt wörtlich wie der erste. Doch während der erste der Paralleltonart zustrebte, beharrt der zweite durch neue Motivbildung in der Grundtonart. Was diese Arie besonders von den andern auszeichnet, ist die sehr enge Anlehnung an den Text. Rameau begnügt sich nicht, nur den Stimmungsgehalt auszudrücken, sondern sucht die ihm wichtig scheinenden Worte zu unterstreichen, indem er ihren Sinn musikalisch wiedergiebt. So am Anfang, wo es heisst: „Hippolyte amoureux m'occupera sans cesse". Der Komponist will das „sans cesse" betonen, was ja auch unbedingt dem Sinn der textlichen Vorlage entspricht, und lässt das Wort während drei Takten auf einem Ton aushalten. Das Gefühl des Nichtaufhörens prägt er durch Instrumente noch mehr aus:

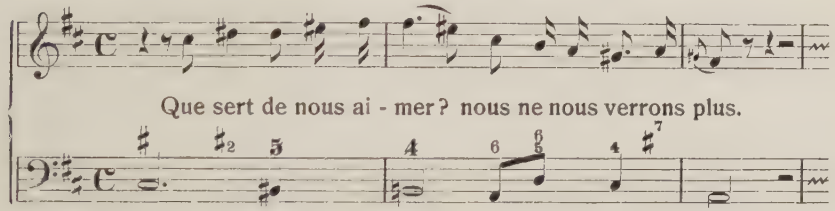
Weiter unten: „Je sentirai mon coeur revoler" eine Koloratur auf dem Wort „revoler", die tonmalerisch den Sinn des Wortes auszudrücken sucht:

Wie fein durchdacht ist das, und dabei so tief empfunden! Man hat nicht das Gefühl, als würde hier nach Effekt gehascht, sondern dass echte seelische Regungen in grosser Kunst ihren Ausdruck gefunden haben. Wie vornehm wirken die einfachen Harmonien mit den bescheidenen modulatorischen Wendungen, und welcher Ausdruck ist in ihnen! Wie schön erklingt die Melodie in ihrer prächtig abgerundeten Linie! Wie vielsagend der in seiner Einfachheit so reiche Rhythmus, der gleichsam die Unruhe des Herzens Aricies ausdrückt! Wie geschickt die Form, die auf einen einzigen wichtigen Gedanken konzentriert!

Der Arie folgt ein Rezitativ: Ergriffen und gerührt ruft Hippolyte aus:



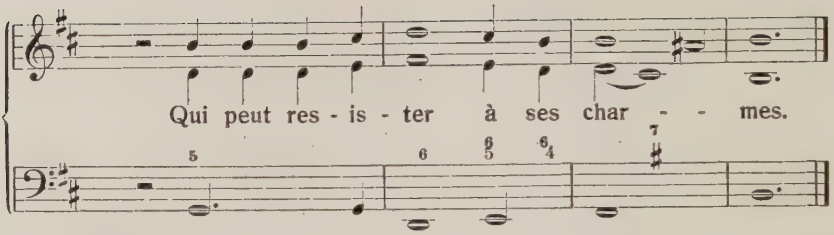
Und wie Aricie traurig entgegnet, dass Phädra über sie absolute Gewalt habe und sie sich wohl nicht mehr sehen würden, wobei die melodische Wendung auffällt:



fällt ihr Hippolyte, von grosser Hoffnung beseelt, ins Wort:

Daran anschliessend setzt das von Clavecin begleitete Duett der Liebenden ein: Ein zweiteiliges Stück in h-moll (!) Der erste Teil ist homophon gehalten mit einer Wendung nach D-dur und Ganzschluss in dieser Tonart. Der zweite Teil, der über die Unterdominante in die Grundtonart moduliert, ist polyphoner Natur. Die hübschen Imitationen, erst des einfachen Motivs:

dann der immer reicher werdenden Koloraturen, bewirken eine prächtige Steigerung bis zum Schluss. Ein Nachsatz im langsamen Tempo betont noch einmal die Frage:



Das Stück ist frisch und lebendig; wenn auch nicht mehr so empfunden, wie die vorangegangene Arie und erfindungsärmer als jene, so fesselt es dennoch durch seine Kunst. Die Nebeneinanderstellung der beiden Stücke begründet trefflich die Behauptung Kretzschmars: „Kaum gibt es leere, inhaltlose Stellen bei Rameau; wo die Erfindung schwächer ist, da reizt seine Kunst."[1])

Die dritte Szene bringt den Auftritt der Dianapriesterinnen und bedeutet einen Stillstand der dramatischen Entwicklung. Das Interesse von Hippolyte und Aricie wird durch deskriptive Szenen abgelenkt, um den Zuschauer ausruhen und ihn die Dramatik der folgenden Szenen umso stärker empfinden zu lassen. Die Priesterinnen treten auf die Bühne, begleitet von einem feierlichen Marsch. Im Gegensatz zum Marsch im Prolog, der in seinen kräftigen Vierteln und Achteln „heldenmütig und ungescheut" — um Matthesons Ausdruck zu gebrauchen — erklang, trägt dieser mehr feierliches Gepräge, ohne dabei auf eine gewisse Anmut zu verzichten. Ruhige Halbe, punktierte Viertel mit nachfolgenden Achteln und nur vorsichtige Verwendung von zwei aufeinanderfolgenden Achteln verleihen ihm diesen Charakter. Die Schreibweise ist homophon, zeitweise mit kleinen Nachahmungen durchsetzt und basiert auf einfacher Harmonik. Die dreiteilige Form zerfällt in Zwei- und Viertaktgruppen, die regelmässig auftreten und so deutlich abgegrenzt sind, dass der Eindruck von Monotonie sich förmlich aufzwingt. Wohltuend ist die — allerdings nicht grosse — Störung der Regelmässigkeit durch Vereinigung dieser Grüppchen zu nicht

[1]) Kretzschmar: Geschichte der Oper (kleine Handbücher, Bd. 6, S. 131).

gewöhnlichen Perioden. Sie sind nämlich so gebildet, dass die zwölftaktige Periode des ersten Teils dreiteilig ist mit zwei Vordersätzen und einem Nachsatz[1]); die Periode des zweiten Teils eine regelmässige achttaktige Bildung aufweist, während die 14-taktige des dritten Teils wiederum dreiteilig ist, mit zwei Vordersätzen und einem äusserlich erweiterten Nachsatz. Diese Form steht vereinzelt da und ist dabei so interessant, dass eine Wiedergabe des Schemas angebracht erscheint:

Erster Teil			Zweiter Teil			Dritter Teil			
12tkt. Periode, dreiteilig			8tkt. Periode, zweiteilig			14tkt. äusserlich erweiterte, dreiteilige Periode			
Vd. 1	Vd. 2	Nachsatz	Vd.	–	Nachsatz	Vd. 1	Vd. 2	Nachsatz	
4	4	4 Takte	4		4 Takte	4	4	4 Takten	
						Anhang: 2 Takte.			

Die Instrumentation weist nichts ausserordentliches auf: Streichorchester, Clavecin und zwei Flöten (die mit den ersten Geigen unisono gehen) führen den vierstimmigen Satz aus, ohne irgend welchen Anspruch auf besondere Klangwirkung zu erheben. — Harmonisch ist das Stück ebenfalls sehr einfach. Die Hauptstufen herrschen. Die Modulation geht nur zur Ober- und Unterdominante und wieder zurück zur Tonika. Die Balance ist auch hier sehr geschickt. Der erste Teil moduliert von der Grundtonart in die Dominante, um sie sehr entschieden zu betonen. Dementsprechend wendet sich der zweite Teil der Unterdominante zu und schliesst mit einem Ganzschluss in C-dur. Durch Umdeutung wird im dritten Teil gleich zu Anfang die Grundtonart erreicht und diese durch den ganzen dritten Teil festgehalten. — Die Melodiebildung weist eine schöne Linie auf, die jedoch durch die bereits erwähnten scharfen Einschnitte der Zweier- und Vierergruppen etwas gebrochen wird und das Ohr dadurch den schönen Bogen, der sich in der Partitur dem Auge zeigt, weniger empfindet. —

---

[1]) Vergl. zweiter Teil des Prologmarsches, wo die ebenfalls 12-taktige Periode äussere Erweiterung aufweist, indem nach dem achten Takt die Periode geschlossen scheint und die vier letzten Takte als Anhang wirken.

Das Stück ist für Rameau's Kunst nicht das beste Beispiel. Wohl ist es dazu geeignet, den Aufmarsch der Priesterinnen zu begleiten, würde aber als selbständiges Stück auf die Länge nicht interessieren. Die Wiederholungszeichen, zwischen denen der erste Teil und der zweite zusammen mit dem dritten stehen, würden zum Vorteil für das Ganze gestrichen. —

Dem Marsch folgt ein dreistimmiger Frauenchor, der, trotz aller Anmut in seinem Tanzcharakter, musikalisch nicht weit über dem vorangegangenen Marsch steht. Erfrischend gegenüber jenem wirkt hier der vielseitige Rhythmus, wobei Schwerpunktsverschiebungen in den einzelnen Stimmen als Wohltat empfunden werden gegenüber den allzustark ausgeprägten guten Taktteilen des Marsches. Besonders bunt wirkt der erste Teil, wo die Viertel geschickt und abwechslungsreich in Achtel (wobei die erste oft punktiert, die zweite als Sechszehntel erscheint), in eine Achtel und zwei Sechszehntel (die teils nach, teils vor der Achtelnote auftreten) aufgelöst sind. Weniger bunt ist der zweite Teil, überraschend jedoch am Schlusse durch ganz fein durchdachte rhythmische Wendungen, durch Wechsel der Taktart $^3/_4$ in $^3/_2$ oder durch die in allen Stimmen zugleich auftretende Schwerpunktverschiebung, nicht zuletzt durch die plötzliche Auflösung des ersten Viertels in zwei Achtel mit nachfolgender punktierter Viertel. — Viel Reiz hat der gutklingende Chorsatz, der zuerst imitierend-polyphon, nachher homophon gehalten ist. Nichts neues findet sich jedoch in der Harmonie, nichts im Orchester, das lediglich die Aufgabe hat, den Chor zu stützen: Mit der ersten Stimme gehen die ersten Violinen und Flöten, mit der zweiten die zweiten Violinen und zweiten Flöten, mit der dritten die Bratschen mit Clavecin à tasto solo. —

Mit dem nachfolgenden Air beginnt wieder ein starkes Steigen der musikalischen Linie. Das Stück, als „Ier Air" überschrieben, tritt zuerst instrumental, dann vokal auf. Es ist in g-moll und geradem Takt gehalten. Das Orchester setzt sich zusammen aus Flöten, Oboen, Fagotten, Streichern und Clavecin. In der vokalen Wiederholung begleiten neben dem Clavecin nur Oboen und zweite Violinen die Gesangstimme.

Trotzdem der rhythmische Bau fast durchwegs aus Vierteln (die sich nur selten in punktierte Achtel mit nachfolgender Sechszehntel teilen, oder zur Halben verschmelzen) bestritten ist, kommt nie das Gefühl von Monotonie auf. Die farbenreiche Instrumentation einerseits, die interessante Stimmführung mit den überraschenden chromatischen Wendungen andererseits, fesseln das Interesse des Hörers zu sehr. Und wo Rameau dennoch eine Uebermüdung durch die zu 2 und 2 gebundenen Viertel befürchtet, unterbricht er plötzlich die gleichmässige Bewegung durch Einschalten einer Halben oder durch Teilung einer Viertel in eine punktierte Achtel und eine Sechszehntel, um aber gleich wieder in der charakteristischen Bewegung weiterzufahren. So erreicht er, ohne monoton zu werden, die Ruhe in der Musik, welche den von der Oberpriesterin geschilderten Frieden in der Gemeinde Dianas ausdrücken soll. „Dieu d'amour, pour nos asiles tes tourments ne sont pas faits. Tous les coeurs y sont tranquilles, tes efforts sont inutiles. Non, tu ne peux troubler la paix." — Ueber die Harmonie und den durch sie erweckten Eindruck sagt Laloy treffend[1]): „Chaque note amène un renversement de l'harmonie, qui oscille sans arrêt entre ces deux pôles: on sent palpitation timide et virginale:[2])

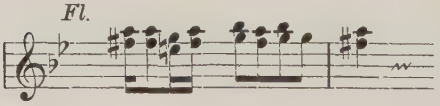
Die Form ist dreiteilig, mit einer regelmässigen achttaktigen Periode im Mittelteil. Im ersten und zweiten Teil kann hingegen nur dann Periodenbildung angenommen werden, wenn man innere, bezw. äussere Erweiterung in Betracht zieht. — Das zweite Air weist wieder Dreiteiligkeit auf, wobei hier der erste Teil eine eigentliche Periode bildet, während der zweite durch innere Erweiterung des Nachsatzes auf 6 Takte als Periode betrachtet werden kann. Den 16-taktigen dritten Teil als dreiteilige Periode zu erklären, scheint unangebracht

[1]) Laloy: Rameau, Seite 191.

[2]) Man beachte die Verschiebung des Motivs. Was zuerst auf dem guten Takteile stand, steht jetzt auf dem schlechten.

zu sein. Hingegen kann man die ersten 10 Takte als erweiterte Periode annehmen und die 6 Schlusstakte, die der vollkommenen Kadenz folgen, als Anhang bezeichnen. Diese unregelmässigen, bei Rameau so oft vorkommenden, in der Gesamtliteratur der Zeit jedoch selten auftretende Formen erschweren wohl die Aufgabe des Tänzers, sind aber für den Hörer ungemein reizvoll. —

Das zweite Air steht wie das erste in g-moll, hat aber Dreitakt. So sucht Rameau die grosse Form zu kontrastieren, indem er die kleinen Formen mit grosser Abwechslung zum Ganzen vereinigt. Oft sondert er durch den Takt, oft durch die Tonart, oft durch die Instrumentation, oft dadurch, dass er homophone Stücke mit polyphonen sich abwechseln lässt, oft durch das Tempo, den Charakter der Stücke, oft durch einen besonders kontrastierenden Rhythmus. Wenn er hier durch Beibehalten der Tonart die Zusammengehörigkeit der beiden Stücke auszudrücken versucht, kontrastiert er sie durch die Taktart, den Rhythmus, den etwas heiterern Charakter und die Instrumentation. Während im ersten Stück das Orchester viel reichere Farben ausstreute, begnügt er sich hier damit, im Mittelteil ein Trio einzuschalten, das teils durch Violinen und Bratschen allein, teils durch die Kombination von zwei Flöten und Violinen bestritten wird, während im übrigen das ganze Orchester bis auf die zwei Takte im Anhang, wo nur Flöten und Violinen verwendet sind, und die Anfangstakte, wo die Fagotte aussetzen, durchspielt. — Der Rhythmus ist im Gegensatz zum ersten Air ziemlich bunt; der Hauptreiz liegt in der Betonungsverschiebung. Es folgt eine Reihe Takte mit ausgesprochener Betonung des guten Taktteiles, so ausgeprägt, dass im Hörer eine Spannung ausgelöst wird, die so lange festhält, bis ein Erschlaffen unbedingt eintreten müsste, wenn nicht plötzlich durch Synkopierung ein Akzent auf das dritte Viertel fallen würde, die Spannung sich lösen, die Wohltat der Akzentverschiebung umso intensiver empfunden würde. Nicht weniger überrascht die rhythmische Figur



die sich im Gegensatz zu den Vierteln und Achteln, die das Stück sonst bestreiten, besonders hübsch ausnimmt. Vorschläge, Triller, Praller, fein eingeführte Wechselnoten erhöhen den Reiz und die Anmut des schönen Airs. —

Den beiden Teilen folgt ein zweistimmiger Frauenchor mit Solostimme. Die Verbindung von Chor- und Solostimmen gehört zu jenen Gattungen, die von Rameau mit besonderm Geschick und Vorliebe gepflegt wurden, und die seinen Werken einen ganz eigenen Reiz verleihen.

Die Oberpriesterin beginnt allein, von ersten Violinen, ersten und zweiten Flöten begleitet (wahrscheinlich ohne Clavecin), mit den Worten: „Rendons un éternel hommage à la divinité qui règne sur nos coeurs". Der Chor wiederholt die Worte, wobei die musikalische Phrase etwas verändert auftritt und das Orchester ausser Flöten und ersten Violinen, Oboen, Fagotte, zweite Violinen, Bratschen[1]) und Violoncelle[2]) verwendet. Die Blasinstrumente treten hier nicht selbständig konzertierend auf, sondern verstärken nur die Streicher. Immerhin muss der Orchesterklang bei Unisonoführung von ersten Flöten, ersten Oboen und ersten Violinen, ebenso von zweiten Flöten, zweiten Oboen und zweiten Violinen besonders auffallen, da diese Kombination sehr selten war. Auch die Klangwirkung wird besonderen Reiz haben; denn während die Unisonoführung von Flöte und Oboe nicht gerade einen schönen Effekt auslöst, ist sie bei chorischer Verwendung der beiden Instrumente mit Mischung des Violinklangs ungemein charakteristisch und ansprechend. Diese Orchesterkombination wird hier in ihrer Klangwirkung noch dadurch potenziert, dass die Chorstimmen mit den erwähnten Instrumenten ebenfalls unisono gehen. — Wiederum wird der Chor durch die Solostimme abgelöst, die, in derselben Weise wie das erste Mal begleitet, singt:

Mais pour mé - ri - ter ses fa - veurs, n'of-frons à ses au-

[1]) Trägt in der Partitur die Bezeichnung: Hautes Contres du petit Choeur.

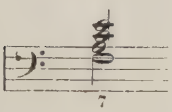
[2]) Trägt in der Partitur die Bezeichnung: Tailles du petit Choeur.

Der Chor bringt die Wiederholung ziemlich wörtlich. Das Orchester wird durch Bässe verstärkt, im übrigen aber so zusammengesetzt und in der gleichen Weise durchgeführt wie das erste Mal. — Eine Steigerung wird nicht nur durch das Hinzutreten der Bässe — die ja wie bekannt nur an gewissen Tagen mitwirkten — erreicht, sondern durch Vereinigung der Solostimme mit dem Chor, die zuerst frei kontrapunktierend zu den Chorstimmen einsetzt, sich aber schon nach drei Takten mit den ersten Sopranen vereinigt, während die zweiten Soprane geteilt werden. Als Anhang werden die Worte: „N'offrons à ses antels que des coeurs sans partage" musikalisch frei wiederholt, wobei die Solostimme selbständig geführt wird und die zweiten Soprane wieder unisono gehen. — Der harmonisch einfache Chor entbehrt nicht besonderer Reize, die schon durch die Einführung der Ensembleform zwischen Chor und Solo, ferner durch die Instrumentierung und nicht zuletzt durch die diskret angebrachten Verzierungen und den reichen Rhythmus bedingt sind. Der durchsichtige Satz, die Tonart G-dur, der tanzartige Rhythmus im Dreitakt verleihen dem Stück lichten, jungfräulichen Charakter, der im prächtigen Kontrast zur wilden Leidenschaft Phädras in den folgenden Szenen steht.

Vierte Szene: Mit dem Auftritt Phädras wird die eigentliche Handlung aufgenommen, die nun in rasch aufsteigender Linie dem Konflikt am Schlusse des ersten Aktes zustrebt.

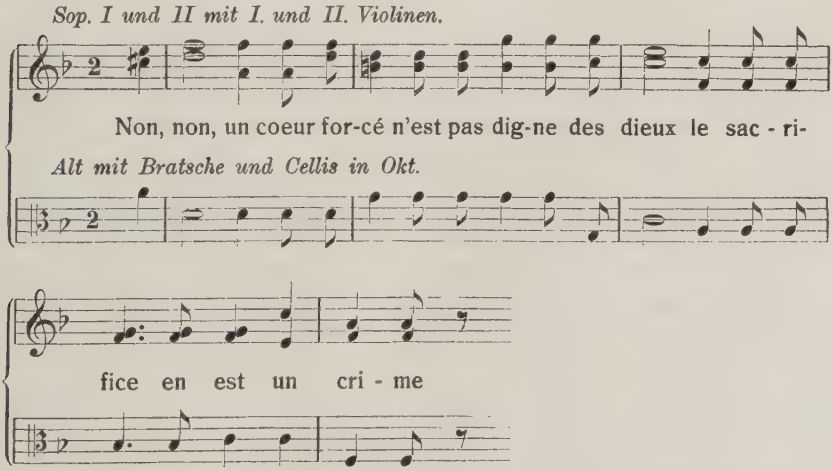
Das in der Ouvertüre düster ausgeprägte d-moll, welches im Prolog nur vorübergehend, im ersten Akt gar nicht auftrat, ist nach dem freundlichen G-dur des Schlusschores der dritten Szene von unheimlicher Wirkung. Das weiss Rameau, wenn er Phädra mit einem Rezitativ in d-moll einführt und in dieser Tonart den Akt, dessen Handlung Phädra bestimmt, zu Ende führt, indem er nur bei der Anrufungsszene und der Donnermusik auf G-dur zurückkommt.

Das kurze Rezitativ, in welchem Phädra die Prinzessin auffordert, ihrem Befehl nachzukommen, und diese erwidert, dass Diana eine Priesterin, die sich ihr gezwungen weiht, verdamme, lässt schon den Dramatiker Rameau ahnen, der sich dann im vierten Akt in seiner ganzen Grösse offenbart. Abgesehen von der prächtigen Deklamation, fesseln die kühnen charakteristischen Akkorde, wie z. B. der Septimenakkord:

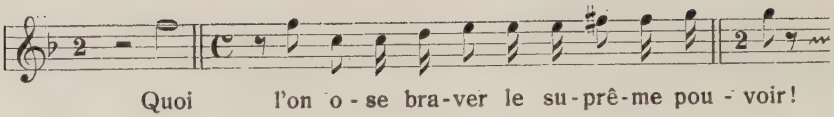


bei „condamne", der dem Worte besondere Ausdruckskraft verleiht; oder der übermässige Dreiklang über C mit der folgenden Kadenz in a-moll:

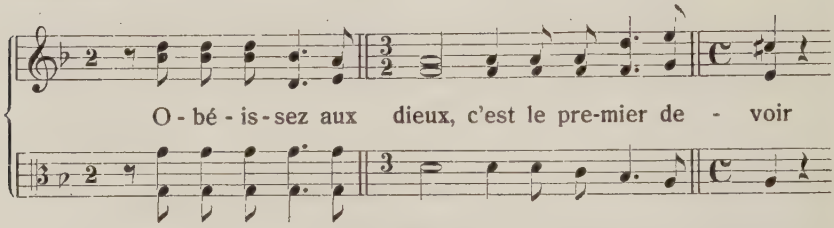
Die Priesterinnen unterstützen Aricie. Kräftig und entschieden ertönt der Protestchor:



Die sich aufs äusserste steigernde Empörung Phädras findet Ausdruck in der aufwärts eilenden Figur des Rezitativs:



Unerschrocken und ihre Würde wahrend, antworten die Priesterinnen:

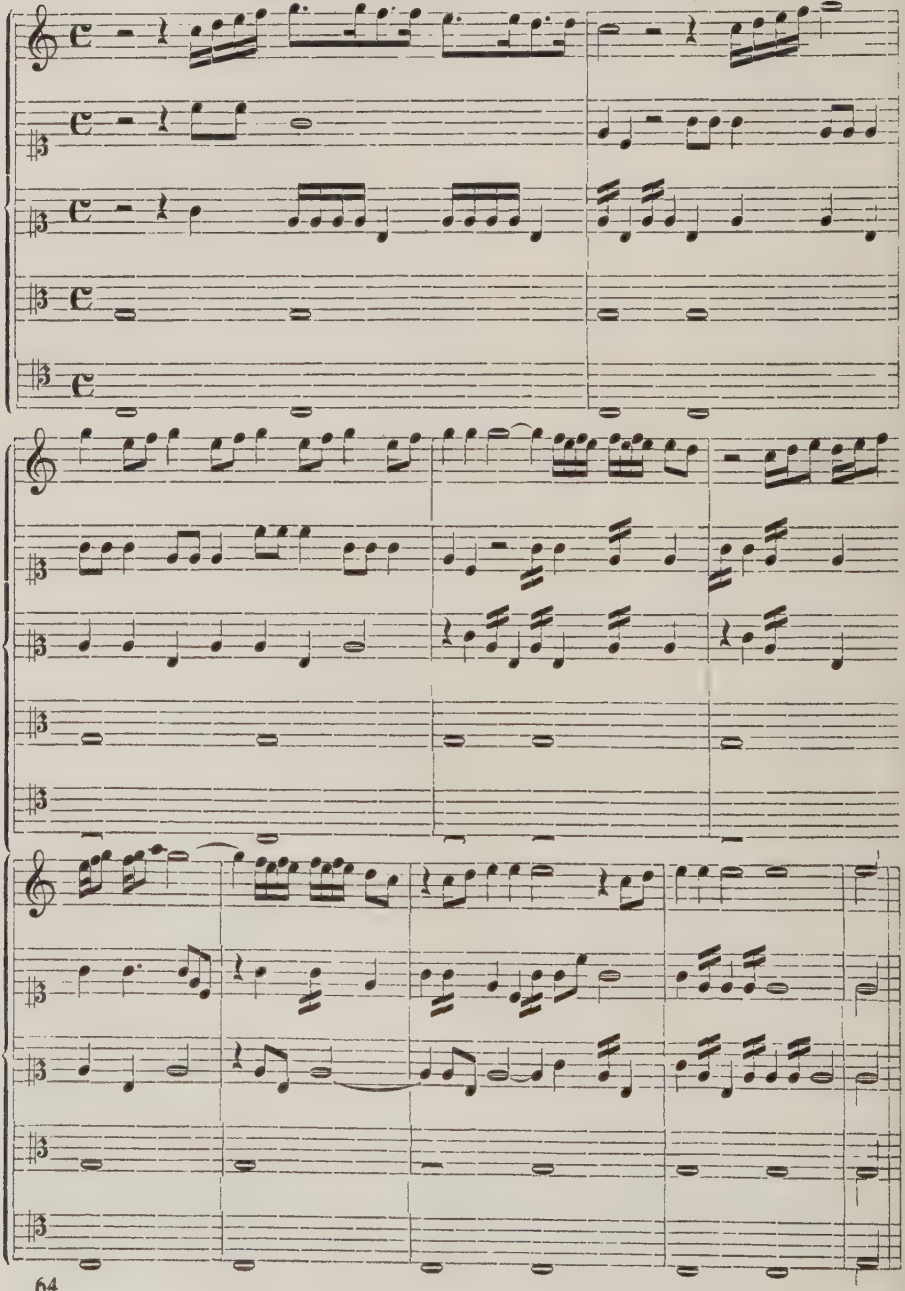


Verzweifelt wendet sich Phädra an Hippolyte, doch auch er hält zu den Priesterinnen. Das Rezitativ, das die Zwiesprache zwischen Hippolyte und Phädra bringt, ist ein Musterstück feinster psychologischer Arbeit. In der Deklamation findet der Meister den Ausdruck für die exzitierende Gemütsbewegung Phädras einerseits und die entschlossene Ruhe Hippolytes andererseits. — Doch wie Phädra einsieht, dass sie auch von Hippolyte nichts zu erwarten hat, entflammt ihr Zorn aufs äusserste. In wilden Drohungen macht sie sich Luft. — Rameau genügt das Secco nicht mehr. Hier erfordert der psychologische Zustand der im Mittelpunkt der Handlung stehenden Gestalt grössere Ausdrucksmittel. Ein vom ganzen Streichorchester begleitetes Rezitativ bringt die Drohung: „Eh bien! que la trompette sonne. Que le signal affreux se donne, et le temple et l'autel vont tomber à ma voix." Unheimlich schlägt das Orchester in die wild erklingende, gleichsam aufschreiende Solostimme mit der charakteristischen Figur, die im vierten Akt wieder so bezeichnend auftritt:

Und da sthenische Affekte von Tendenz nach Bewegung, einer Beschleunigung von Gefühlsfolgen, einer Erhöhung des Atems, des Blutkreislaufs begleitet sind, sucht Rameau dafür

in seiner Musik Ausdruck zu finden. Eine wild bewegte Arie folgt dem Accompagnato, die durch unruhig pulsierende Rhythmen, durch wilde Arpeggien 1. und 2. Violinen, durch Sequenzensteigerungen, durch das aufgeregte Brechen der Continuostimme der 2. Violinen, durch grosse Intervalle der Gesangstimme all die Folgeerscheinungen erregter Gemütsbewegungen ausdrückt. Der prächtigen dramatischen Szene folgt ein Stück, mit „Prélude" überschrieben, das sich nach unserm Empfinden als Gemeinplatz im Ganzen ausnimmt. In stark pompöser Aufmachung bringt es während acht Takten ein Trompetensignal, das in Akkordnoten des D-dur Dreiklangs auftritt und einzig durch den Triller in den Oboen akkordfremde Noten hineinspielen lässt. Wahrscheinlich wollte hier Rameau nichts anderes geben als ein Signal im Sinne der Fanfaren der alten italienischen Oper. Doch während dort die Fanfaren vor Beginn der Oper, als Zeichen zur Ruhe schmetterten, pflanzt sie hier Rameau mitten in die prächtigsten und interessantesten Stellen des 1. Aktes. Wohl hätte das Prélude in etwas kultivierterer Form als Cäsur, als kleine Ruhepause nach der bewegten dramatischen Szene Berechtigung gehabt, so hingegen fällt es zu sehr gegenüber dem Vorangegangenen ab. Dass man auch das einfachste Signal kultivieren kann, hatte mehr als hundert Jahre früher Monteverdi bewiesen. Die Toccata seines „Orfeo" eröffnet er mit einem solchen Fanfarensignal der alten italienischen Oper. Doch haucht er mit den bescheidensten primitivsten Mitteln Leben hinein. Auch hier wird über einem einzigen Akkord musiziert; durch akkordfremde Noten und interessante Rhythmen der Clarinostimme erhält das Stück einen gewissen Reiz. Eine Nebeneinanderstellung beider Praeludien mag das Gesagte bestätigen:

Einleitung zur Toccata aus Cl. Monteverdis Orfeo. (Wiedergabe nach dem X. Band der Publication älterer Musikwerke.)

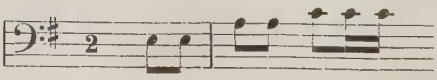


Prélude im 1. Akt v. Hippolyte et Aricie.

unis.
tr
tr
3

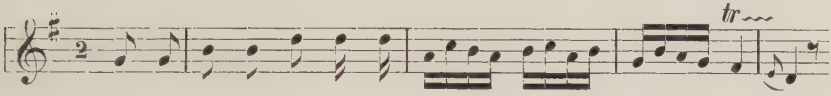
(Wiedergabe nach dem 6. Bd. der Gesamtausg. v. Saint-Saëns.)

Wie vielseitig Rameaus Kunst war, offenbart noch mehr als die vorangegangenen dramatischen Szenen der vierstimmige Chor mit Sopransolo. Man kann kaum fassen, dass diese kräftige, wuchtige Arbeit der gleichen Feder entstammt, wie die zarten lichtfarbigen Airs Amors, Dianas und Aricies, die duftigen Ballettänze. Keiner vor Rameau und auch keiner seiner Zeitgenossen hätte vermocht, dieser Götteranrufung „Dieux vengeurs lancez le tonnerre" solche Kraft des Ausdrucks, solche Macht, solche Wucht zu verleihen. Die kontrapunktische Kunst dieses Chores findet nicht leicht ihresgleichen. Wohl sind gewisse Chöre von Rameau's Motetten reicher und vielseitiger im kontrapunktischen Bau, doch wirkt ihre Polyphonie viel mehr als Selbstzweck, während sie sich hier dem Ganzen unterordnet und als Steigerungsmittel des Ausdrucks auftritt. Daher der Schwung und die Freiheit der Linie, die in den Motetten gezwungener und zeitweise sogar etwas gekünstelt erscheint. Prächtig ist die polyphon-homophone Kontrastwirkung: Erst reiche Imitation aller Stimmen, dann Vereinigung des Chors zu homophonem Komplex und dazu freie Führung des aus Flöten, Oboen, Fagotten, Streichern und Clavecin gebildeten Orchesters. Bald wieder die Auflösung der Chorhomophonie zu bewegten kontrapunktischen Gebilden mit Beibehaltung der abstürzenden und wieder in die Höhe eilenden Orchestersechszehntel. Doch noch nicht genug. Weiter und weiter permutiert und kombiniert Rameau. Immer lebendiger und farbenreicher erscheint die Szene. Ein kurzes Triosätzchen „Périssent les mortels qui vous livrent à la guerre —", streng vertikal gehalten mit einem einfachen Kontrapunkt in den Violinen, löst das Stimmengewirr ab. Aber noch nachdrücklicher erklingt die durch das Terzett eingeleitete Verwünschung, wenn sie der Chor aufnimmt, und vom Orchester unterstützt, in kräftigen Rhythmen, rein harmonisch gehalten, nachsingt. Wieder beginnt die Oberpriesterin die Götteranrufung, während Chor und Orchester mit dem ersten harmonischen Hauptmotiv das wieder imitatorisch auftritt, dazu kontrapunktieren.



Reicher noch als am Anfang wird jetzt die horizontal-vertikale Wechselwirkung, sowohl in den einzelnen Chorstimmen, wie zwischen Chor, Solostimme und Orchester, bis sich am Schluss sämtliche Faktoren zu mächtigen Akkorden vereinigen und in grosser Steigerung das gewaltige Stück schliessen.

Die interessante Szene ist auf zwei Hauptthemen aufgebaut, wobei das erste



das Grundelement des Chores wird, während das zweite, eine ab- und aufeilende Koloratur

immer und immer wieder in der Solostimme auftritt. Besondern Nachdruck verleiht Rameau diesem Motiv (Thema ist zu viel gesagt) indem er es das erste Mal ganz allein von der Solostimme vortragen lässt, während Chor und Orchester pausieren. Der Eindruck ist umso intensiver, als dieses Solo sofort an ein Tutti anschliesst und darauf das Orchester das Motiv in Oktaven imitiert, während der Akkord, auf dem die Figur aufgebaut ist, im Chor auftritt. Diese Figur bezw. deren Fragment entwickelt sich nun zum Kontrasubjekt, das teils in der Solostimme, teils im Orchester, zum Chor kontrapunktiert. — Man kann sich die Wirkung leicht denken. Sie wurde vor Rameau und lange nach Rameau von keinem erreicht.

Das dritte Thema, das zuerst im Trio auftritt, ist durch den Rhythmus charakterisiert, der bei den Worten „Périssent les mortels qui vous livrent à la guerre" immer wieder durchklingt. Die harmonische Basis ist im Ganzen einfach, entbehrt jedoch nicht vereinzelt auftretender Akkorde, die durch ihre kühnen Dissonanzen auffallen und ausdrucksteigernd wirken, wie z. B. der Nonenakkord der ersten Stufe:

Die Modulation geht Ausweichungen in entfernte Tonarten aus dem Wege, berührt aber mit viel Abwechslung die Ober- und Unterdominante, sowie die Mollparallele der Tonika.

Solche grossangelegte Stücke in seinen Opern aufgenommen zu haben, ist ein nicht zu unterschätzendes Verdienst Rameaus. Komponisten, die sich mit ihren Arbeiten an die Theaterverhältnisse hielten, konnten unmöglich eine Entwicklung ins Grosse bewirken, nur das Genie, nach dem sich die Verhältnisse richten und nicht umgekehrt, war dazu fähig. Es ist daher bezeichnend, dass in der Aufführung von 1767 der Chor 43 Sänger zählte, gegenüber nur 30 im Jahre 1733. Man hatte eingesehen, dass zur Erzielung einer vollen Wirkung solcher Werke, wie sie Rameau geschaffen, ein Apparat, der Destouches und Campra genügte, zu primitiv war.

In der Erkenntnis der Tatsache, dass Rameau seine Arbeit nicht nach den vorhandenen Mitteln richtete, sondern dass ihm dabei etwas Gewaltigeres vorschwebte, müsste man eine historisch getreue Wiedergabe als unangebracht bezeichnen. Sie hätte vielleicht für den Historiker Interesse, um zu erfahren, wie die Sache damals klang. Um aber Rameau in seiner ganzen Grösse unserer Zeit vorzustellen, dürfte man sich nicht daran stossen, einen Apparat aufzubieten, der dem Modernen zur Verfügung steht, der aber Rameau fehlte. Ein feinfühlender Dirigent wird leicht erkennen, wo Rameaus Musik dem Apparat seiner Zeit angepasst war, und wo sich der Komponist die Mittel für die Wiedergabe ganz anders vorstellte, als sie ihm zur Verfügung standen. So kann nur ein grosser Chor und ein grosses Orchester (natürlich in der Originalinstrumentierung) die volle Wirkung des besprochenen Chors erzielen, wie nur ein kleiner Kammerapparat den Duft gewisser Tänze und Arien zu wahren vermag.

Gehen wir weiter in der Betrachtung der Tragödie: Die Götter haben den Schrei der Priesterinnen vernommen. Von

ferne dröhnend und immer näher kommend, grollt der Donner. Hier ist ein Stück Tonmalerei, die in der französischen Oper sich ausserordentlicher Beliebtheit erfreute und von Rameau auf eine Stufe gehoben wurde, in der ihr eine gewisse Daseinsberechtigung nicht ohne weiteres abgesprochen werden kann. Rameaus Begabung für Tonmalerei vermochte viel Reiz in solche Stücke zu legen. Die Donnermusik im ersten Akt kann natürlich als selbständiges Stück nicht bestehen, ist aber so schön der Natur abgelauscht und nachgebildet, dass sie als Operninter-mezzo ihre Wirkung nicht verfehlt. Erst ein fernes Rollen, ein Anschwellen und Abnehmen, das immer näher kommt und in der als Sequenz auftretenden Figur

ausgedrückt ist. Beim ersten Höhepunkt ein andauerndes Rollen, das mit einem Schlag

abschliesst. Und dann, als seien alle Elemente entfesselt, beginnt die Hauptsteigerung, die nach erreichtem Höhepunkt in ein Sinken der Linie übergeht, gleichsam das Verklingen des Donners in der Ferne andeutend.

Wenn man bedenkt, mit welchen primitiven Mitteln Rameau die unerhörte Wirkung erreicht, wird die Bewunderung für die

tonmalerische Kunst des Meisters vollkommen. Das Orchester besteht neben Streichern und Clavecin nur aus Flöten, Oboen und Fagotten, und damit schafft Rameau ein Tongemälde, dessen Thema sich später grosser Beliebtheit erfreut und immer und immer wieder zu finden ist. Man denke an die Pastoralsymphonie von Beethoven oder die Fantastische von Berlioz, die Donnermusiken in den verschiedensten Opern, wie Rossinis Barbier usw. Vergleicht man nun die Mittel, die zur Donnerschilderung später verwendet wurden, so muss man geradezu staunen, wie Rameau auf Instrumente verzichtet die ihm teilweise auch zur Verfügung standen, und die für die Schilderung des Donners zuerst in Betracht fallen, wie z. B. Pauken, Hörner, Trompeten. War sich Rameau seiner Kunst, viel mit wenig Mitteln zu sagen, bewusst? Sollte die Donnermusik nicht nur ein Kunstwerk, sondern auch ein Kunststück sein? Sollte sie vielleicht den Virtuosenkomponisten offenbaren? Sei dem, wie es will. Sie erweckt unsere Bewunderung, sie erfüllt ihre Aufgabe. Wie prächtig natürlich ist das Näher- und Näherkommen des Donners am Anfang, das anhaltende Rollen im zweiten Teil, durch die arpeggierenden Geigen, die rhythmisiert tremolierenden Bratschen über dem Orgelpunkt im Bass und durch die gehaltenen Akkorde in den Holzbläsern ausgedrückt. Im dritten Teil hört man das Toben der Elemente. Gleich zukkenden Blitzen stürzen sich die Streicher in zweiunddreissigstel Figuren in die Tiefe,

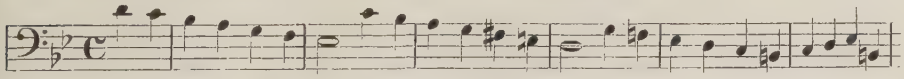
gleich sausendem Sturmwind zischen die Flöten und Oboenchöre:

Dazwischen dröhnen Donnerschläge, die sich zu längerem Rollen entwickeln und schliesslich in der Ferne verklingen. Wollte man eine Reihe hervorragender Donnermusiken aufstellen, so müsste man Rameau darin einen besondern Ehrenplatz einräumen.

Ein viertaktiges Secco der Oberpriesterin, das der Donnermusik folgt, legt Zeugnis davon ab, wie gewissenhaft Rameau arbeitet. Es ist ein Musterbeispiel für die Führung der Linie, die aus dem Inhalt des Textes erwächst. Ein Steigen bei den Worten: „Nos cris sont montés jusqu'aux cieux":

ein Fallen, gleichsam das Niedersteigen Dianas andeutend, bei: „La Déesse descend":

Ein achttaktiges Prélude in g-moll führt Diana ein. Der zarte Charakter schildert die Milde der Göttin, der in fallenden Sequenzen geführte Bass malt das Herabsteigen.



Die Ruhe und Durchsichtigkeit des dreistimmigen Satzes (Oboen und Fagotte) tritt in prächtigen Kontrast zu der wilden Leidenschaft der Arien Phädras und zu der Bewegtheit des Anrufungschores und der Donnermusik.

Das folgende Secco Dianas schweift oft ins Arioso ab und bringt auf dem Worte „vole" sogar eine Koloratur:

Strengen Charakter nimmt es an, wenn sich Diana an Phädra wendet:

Mild und trostreich klingen die an Aricie gewendeten Worte:

Sechste Szene: Unter den Klängen des die sechste Szene einleitenden Präludiums tritt Diana von den Liebenden und ihren Priesterinnen gefolgt in den Tempel. Phädra bleibt mit Oenone allein zurück. Wiederum tritt das psychologische Moment der Oper in den Vordergrund und wiederum offenbart sich Rameau als vortrefflicher Kenner menschlicher Seelenzustände.

Es ist psychologische Notwendigkeit, dass jedes Erlebnis aus mehr oder weniger intensiven Gefühlen oder Empfindungen besteht, die von den Ereignissen hervorgerufen worden sind. Für Phädra bildet das Ereignis der liebevollen Vereinigung ihrer Rivalin mit dem Manne ihrer Leidenschaft ein Erlebnis voller intensivster und gegensätzlicher Gefühle und Empfindungen. Je nach dem Temperament, den Gewöhnungen, den früheren Erlebnissen kann sich nun das Erlebnis im sthenischen oder im asthenischen Affekt auswirken. Nicht nur Phädras Temperament, auch ihre noch ungelöste innere Spannung bewirken eine Steigerung des schon bestehenden sthenischen Affektes.

So greift denn Rameau den bei der ersten bedeutenden Seelenerregung angeschlagenen Ton auf, bringt ihn jedoch, dem psychologischen Vorgang angepasst, stark potenziert.

Wilder Schmerz gesellt sich dem Zorn und der Empörung und findet im Rezitativ prächtigen Ausdruck. Die Arie, die es gleichsam abrundet, bringt in den straffen punktierten Rhythmen die innere Spannung, das unruhige aufgeregte Schlagen des Herzens. Die Geigenfigur mit der (das erste Mal besonders) einschneidenden Dissonanz, klingt wie ein wilder Schmerzensschrei. Unendlich viel Ausdruck liegt in diesem 16-taktigen Stück, unendlich viel Kraft in dem nur aus Streichern bestehenden Orchester. Ein gewaltiger Könner, ein grosser Komponist, ein bedeutender Psychologe hat hier eine Musik geschaffen, die trotz Einfachheit an Ausdruckskraft nicht so schnell ihresgleichen findet. Psychologische Höhepunkte von solcher Gewalt erscheinen erst wieder bei Gluck und Spontini.

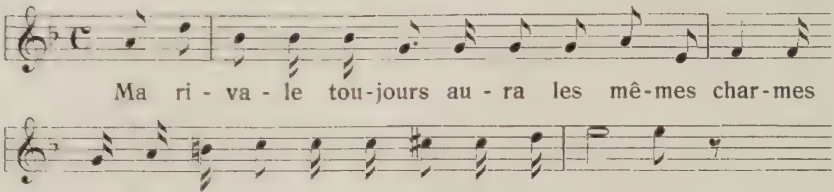
Dass Rameau später den ersten Akt mit dieser Arie schliessen liess, wurde bereits erwähnt und begründet, warum dieser Schluss angebracht erscheint.

Siebente und Achte Szene: Die beiden Szenen, die ursprünglich den ersten Akt abschliessen sollten, deuten ein neues Handlungsmoment an, das im zweiten Akt ausgebaut wird, und an das anschliessend Oenone die verzweifelte Königin zu neuem Hoffen ermutigt.

Dass etwas Neues geschieht, deutet der Komponist durch Einführen der bis jetzt gemiedenen f-moll Tonart an. Arcas stürzt mit dem Rufe auf die Bühne:

und berichtet, dass Theseus seinem Freund in die Unterwelt gefolgt sei. - Das Secco wird unterbrochen durch einen viertaktigen Streichersatz, der als „Prélude" die achte Szene, wo Phädra und Oenone wieder allein sind, einleitet und den freudigen Gedanken schildert, den die Nachricht Arcas' in Oenone erweckt. In einem kurzen, vom Cembalo begleiteten Air drückt Oenone diese Freude aus: es wird der Königin gelingen, über die Rivalin zu siegen. Im Seccoton führt nun Rameau den Akt zu Ende: Phädra, deren sich, als Reaktion auf den gewal-

tigen Gefühlsausbruch, Erschlaffung und Kleinmut bemächtigt haben, hat alle Hoffnung aufgegeben. Für diesen Gemütszustand findet Rameau in der Rezitativlinie Ausdruck:



Erst wie Oenone ihren Gedanken verrät: „L'objet de son amour n'a qu'un coeur à donner, et Phèdre avec son coeur promet une couronne", bemächtigt sich Phädras ein wenig Hoffnung. Doch nur gedämpft und durchaus nicht siegesgewiss schliesst sie den Akt:

Zweiter Akt.

Der zweite Akt unterbricht die Hauptidee der Phädra-Hippolyte-Aricie-Handlung und bringt den neuen, am Schluss des ersten Aktes angetönten Theseusgedanken.

Das Sondern durch Ideen ist für die Barockoper etwas Ungewöhnliches und bleibt es, bis Wagner die Macht solcher Kontrastierung erkennt und sie zugleich zur Symmetriebildung in seinen Musikdramen ausnützt. Man denke zum Beispiel an Parsifal, wo, im Kontrast zur Gralidee der Eckakte, die Klingsor-Blumenmädchenidee des Mittelaktes steht, oder an die Meistersinger mit der Eva-Walteridee im zweiten Akt als Kontrast zu der, den ersten und dritten Akt ausfüllenden Meistersingeridee. Wenn natürlich Pellegrin seine Ideensonderung noch nicht in der genialen Weise Wagners verwendet, wenn er trotz des Kontrastes die enge Zusammengehörigkeit des Haupt- und Nebengedankens noch zu wenig klar auszudrücken versteht, die Methode nicht zur Symmetriebildung ausnützt, so ist doch die Wiege dieses für die Wagnersche Oper so wichtigen Momentes in Hippolyte und Aricie zu suchen.

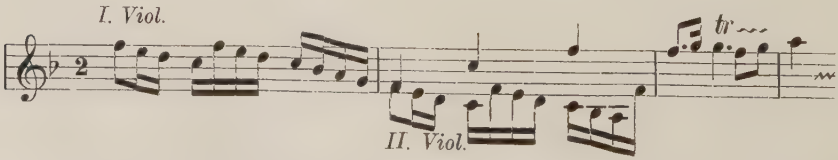
Die Theseusidee in Hippolyte und Aricie scheint anfangs überhaupt ausserhalb der Haupthandlung zu stehen und ist in der Tat nur lose mit derselben in Verbindung gebracht. Die erste Motivierung der neuen Idee besteht darin, dass durch das Verschwinden Theseus' der Königin eine neue Möglichkeit zur Verwirklichung ihrer Wünsche gegeben wird. Die zweite und wichtige ist in der Prophezeihung der Parzen zu suchen, die Theseus ankündigen, dass ihn auf Erden eine qualvollere Hölle als bei Pluton erwarte. Auf diese Prophezeihung ist nämlich zurückzuführen, dass Theseus im dritten Akt Oenone so leicht Glauben schenkt, die Hippolyte des Mordversuchs an Phädra anschuldigt.

Beziehungen zwischen der Hauptidee und der Nebenidee sind also da, wenn auch die Nebenidee nicht direkt durch die Hauptidee bedingt wird. Dass der Theseusgedanke dennoch so weit ausgebaut wird, ist keinesfalls als Fehler Pellegrins zu bezeichnen, sondern im Gegenteil als Versuch eines neuen Kontrastmittels zu anerkennen.

Rameaus Kunst passt sich der neuen Idee und dem Milieu, in der sie zur Auswirkung gelangt, aufs beste an. Mit gleicher Genialität, mit der er die lieblichen Farben in Aricies, Amors und Dianas Arien ausstrahlen liess, die wilden Leidenschaften Phädras schilderte, die Feierlichkeit und Ruhe in den Tanzstücken der Priesterinnen ausdrückte, malt er die Schrecken der Hölle, füllt er die Tänze mit dämonischer Kraft, gestaltet alles übersinnlich und unheimlich. Schon die Einleitung mit ihrem wilddämonischen Charakter lässt eine neue Athmosphäre ahnen. Im Gegensatz zu den meisten Akteinleitungen, die aus der 1. Arie des Aktes gebildet sind, trägt sie selbständigen Charakter und hat nicht nur den Zweck, das erste Stück einzuleiten, sondern den Stimmungsgehalt des ganzen Aktes auszudrücken.

Das Hauptthema, aus dem das Stück gebildet ist, deutet in seiner Linie auf das Thema des zweiten Air infernal und wurde von Rameau wahrscheinlich mit Absicht in enge Beziehung mit derselben gebracht. Das Hauptthema der Einleitung heisst: (B-dur):

des Air infernal: (F-dur):



Das Orchester der Einleitung ist gebildet aus Flöten, Oboen, Fagotten, Streichern und Continuo. Das Thema tritt zuerst in den ersten Violinen allein auf, im vierten Takt wird es von

den zweiten Violinen im Einklang nachgeahmt, im siebenten von den Bässen und Fagotten in der untern Oktave, während die Oboen und Bratschen den zweiten Teil des Themas aufgreifen, der den ersten in der Terz wiederholt. Die Wiederholung geschieht ziemlich wörtlich. Wenigstens werden die Intervalle im tonalen Sinne beibehalten bis auf die Figur des dritten Taktes, wo die Quart bei der Wiederholung nicht mehr zwischen dem dritten und vierten Achtel liegt, sondern zwischen dem zweiten und dritten. — Beim dritten Themeneintritt beginnen die ersten Violinen einen freien Kontrapunkt, in den die Flöten nach zwei Takten einfallen, um bis zum Schluss mit den ersten Geigen unisono oder in Oktaven zu schreiten. Im dreizehnten Takt teilen sich die Oboen. Die zweiten gehen weiter mit den zweiten Violinen unisono, die ersten blasen teils selbständige Kontrapunkte, teils Bratschenfiguren in der obern Oktave, teils vereinigen sie sich mit den ersten Violinen und Flöten zum Unisono. Im zwanzigsten Takt treten die Oboen zusammen, um mit den zweiten Violinen unisono – am Schluss in Oktaven — zu schreiten. Die Fagotte gehen entweder mit den Bässen im Einklang, oder sie teilen sich so, dass die ersten mit den Bratschen, die zweiten mit den Bässen spielen. Vom 29. bis 30. Takt bewegen sich die ersten sogar selbständig.

Im 33. Takt bringen alle Instrumente in drei bezw. vier Oktaven das Thema nochmals vollständig, teilen sich wieder in einen kurzen vierstimmigen Satz und beschliessen die Einleitung, indem sie eine durch freie Gegenbewegung aus dem Thema entstandene Figur in drei (vier) Oktaven aufnehmen.

Die Orchesteranalyse zeigt, wie Rameau nun auf ganz anderm Boden steht. Die Handlung lässt nicht mehr zarte Pinsel zu; kräftig, oft geradezu kreischend, erklingt jetzt sein Orchester und verstärkt das dämonische Moment, das durch die Rhythmen, die grossen Intervalle, die überraschenden Akzentverschiebungen prächtig zum Ausdruck kommt.

Die erste Szene ist schon von ausgezeichneter Wirkung: Theseus, der von der Furie Tisiphone durch die Hölle geführt wurde und all die Schrecken sehen musste, sinkt erschöpft zusammen. Er bittet die Furie, ihn ruhen zu lassen,

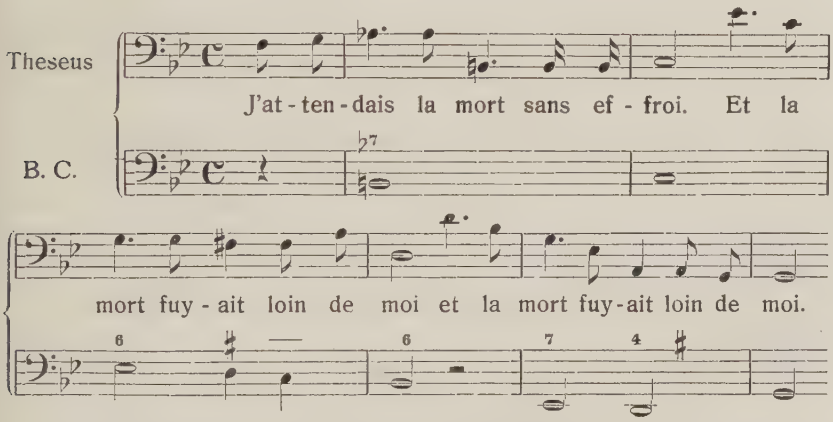
aber erbarmungslos antwortet diese in einem bewegten, wie die Einleitung dämonischen Charakter tragenden Air: „Non, dans le séjour ténébreux c'est en vain que l'on crie, et les plaintes des malheureux irritent notre barbarie". Aehnlich wie in der Einleitung sucht hier Rameau das unheilvolle Moment zum Ausdruck zu bringen. Die in grossen Intervallen, in bewegten Rhythmen schreitende Singstimme wirkt an und für sich erschreckend und wird in ihrem Ausdruck durch die begleitenden Streicher und das Clavecin unterstützt. So, wenn Bässe und Violinen in der Hauptfigur gegen einander prallen, sich gleichsam wieder wegstossen, um wieder gegen einander zu schlagen:

Oder bei dem Auseinandereilen, das wie ein Schrei erklingt:

Eigenartig berührt der harmonische Bau am Anfang. Oberste und unterste Stimmen laufen in Oktavenparallelen, während das Clavecin, die zweiten Violinen und Bratschen zwischen den Oktaven Akkordnoten spielen. Wenn an und für sich ein solcher Satz schon unangenehm berührt, so wird der Eindruck umso empfindlicher, da die meisten Akkorde Sextakkorde sind und der Bass durch die oberste Stimme (!) verdoppelt wird. Es ist mit grösster Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass Rameau absichtlich diese unangenehme Wirkung erzielen wollte,

um das Schreckliche der Furie zu unterstreichen. Es bedeutet dies wohl eine gewaltige Kühnheit, aber gerade darin liegt das Geniale von Rameaus Kunst, dass er vor nichts zurückschreckt, um seinen künstlerischen Willen durchzusetzen.

Das Rezitativ, in welchem Theseus seinen Klagen Ausdruck gibt, schildert prächtig den Schmerz und die Verzweiflung des Athenerfürsten. Ziemlich häufige Modulation, reiche Ausnützung des Bassumfangs der Solostimme, fliessender Rhythmus gestalten es ungemein lebendig. Charakteristisch wirkt die dreimal wiederkehrende absteigende Figur, die jedesmal nach einem grossen Intervall nach der Höhe hin einsetzt und wie ein Verzweiflungsschrei berührt:

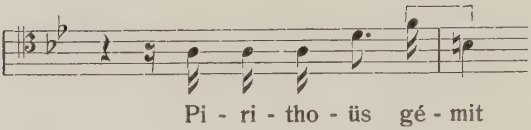


Bemerkenswert ist bei der Stimmführung die Ausnützung der verminderten Septime für den Ausdruck des Schmerzes:

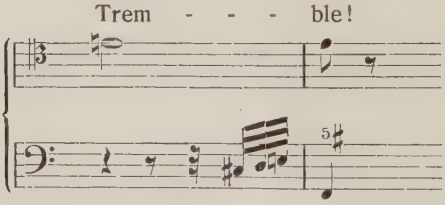
Auch bei der Stelle:

hört man die verminderte Septime trotz der Zwischennoten deutlich heraus.

Im Rezitativ der Furie fällt die verminderte Quinte über dem Wort „Gémit" auf, gleichsam das Aechzen, Seufzen andeutend:



Nicht ganz verständlich erscheint hiebei die harmonische Unterlage. Rameau schreibt einen Nonenakkord vor, der sich hier beinahe wie ein Gemeinplatz ausnimmt. Dazu steht er über dem Ton G (!) welcher als fünfte Stufe von C-dur gedacht ist. In keiner Tonart aber klingt der Dominantnonenakkord so trivial als gerade in C-dur. Von ganz anderer Wirkung ist der Septimenakkord mit übermässiger Quinte beim Wort „tremble", der tatsächlich dem Ausdruck des Unheimlichen gerecht wird, besonders da den Akkord eine Zweiunddreissigstelfigur einleitet, die sich zur Akkordbassnote in grosser Septime herniederstürzt:



Ein längeres „Duo" folgt dem Rezitativ. Finster wirkt es schon durch seine Stimmenzusammensetzung. Die beiden Männerstimmen (Tisiphone wird von einem Tenor gesungen, Theseus Bass) werden von Fagotten und Continuo begleitet, wobei es auf der Hand liegt, dass der Generalbass in tiefer Lage gespielt werden muss. — Diese Begleitung von Fagotten und Continuo steht nicht vereinzelt da. Die eigenartig dumpfe Wirkung solcher Zusammensetzung kannten auch andere Komponisten. Ein bekanntes Beispiel findet sich in Bachs h-moll-Messe. Das Duett des Theseus und der Furie ist ein Meister-

stück feinster kontrapunktischer Arbeit. Natürliche, logische Stimmenbewegung, feine Imitationen, die besonders wirksam in freier Gegenbewegung auftreten, grosse Klanglichkeit sind besondere Vorzüge des Stückes. Die harmonische Basis weist Manigfaltigkeit auf, wenn auch die Modulation nur sparsam angewendet ist. C-moll beherrscht das Stück. Das Duo ist dreiteilig, wobei der dritte Teil von der Grundtonart c-moll nicht abweicht, der erste nur am Schluss eine Modulation nach g-moll bringt. Der mittlere Teil ist der meistmodulierende. Er leitet von g-moll sofort nach Es-dur, bringt in B-dur eine Kadenz, geht nach g-moll zurück und schliesst in dieser Tonart.

Der Rhythmus ist sehr einfach und fliessend, nur bescheidene Akzentverschiebungen verhüten Monotonie.

Zweite Szene. Unter den Klängen eines streng-majestätischen Präludiums öffnet sich der Hintergrund und man sieht Pluto auf dem Throne sitzen, umgeben von den drei Parzen und den unterirdischen Gottheiten.

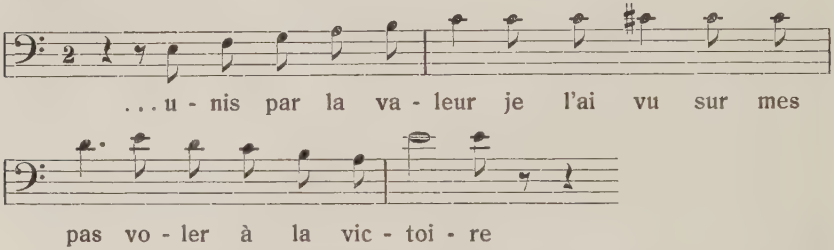
Das vierzehntaktige Prélude, das Flöten, Oboen, Fagotte und Streicher (ohne Cembalo) ausführen, ist trotz seiner Einfachheit sehr geschickt erfunden, um den Höllenfürsten einzuführen. Drei Schläge in den Streichern unter den aushaltenden Bläsern und eine fallende Akkordarpeggie in allen Instrumenten bilden die Hauptfigur, die zweimal auf verschiedenen Stufen wiederholt wird, wobei auf Harmonie verzichtet und die Figur lediglich in drei bezw. vier Oktaven vorgetragen wird. Erst in den vier Schlusstakten bilden die Bläser Akkorde, während die Streicher eine bescheidene, aus Akkordnoten gebildete Figur in Oktaven dazu ausführen.

Das C-dur des Präludiums wird als Grundtonart für das folgende Rezitativ beibehalten. Theseus bringt seine Klagen dem Höllenfürsten vor, der seinen Freund Pirithous wegen des Versuchs, Proserpina zu entführen, bittere Qualen erdulden lässt.

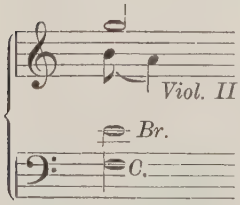
Das Rezitativ trägt mehr Seccocharakter als das vorhergehende, entwickelt sich aber gegen den Schluss zum Arioso, das von ergreifender Wirkung ist. Wiederum verwendet Ra-

meau den verminderten Septimenschritt, um den Schmerz auszudrücken und erhöht die Wirkung durch harmonische Untermalung, die an und für sich klagenden Charakter trägt.

In der Arie, die das Secco abrundet, gibt Theseus seinem Wunsch, mit dem Freund zu leiden, Ausdruck. — Hier zeigt sich Rameau wieder als Meister in der Führung der melodischen Linie, die ganz aus der textlichen Vorlage entstanden ist. Der Flug zum Sieg ist durch die Linie ausgedrückt. Ein rasches Steigen, ein kurzes Fallen, ein mächtiger Schwung nach der Höhe:



Die harmonische Basis ist wieder sehr einfach gehalten, dabei aber ausdrucksreich und nicht frei von kühnen Klangbildungen.[1]) Prächtig ist die Wendung von der Grundtonart a-moll nach C-dur bei dem Satz: „Je dois partager son malheur, comme il a partagé mes périls et ma gloire", wobei der Nonenakkord mit ausgelassener Quint f-a-e-g beim Wort „périls" im Gegensatz zum Dominantnonenakkord des ersten Rezitativs von schöner Wirkung ist, deren Reiz durch die Wechselnote h vor a beträchtlich gesteigert wird:



[1]) Zu beachten: Der Querstand: F der ersten Violinen und die Durchgangsnote Fis der Bratschen; ferner die kleine Sekunde h-c.

Ein kurzes Secco leitet zur nächsten Arie des Theseus über. Der Athenerfürst richtet an Pluto die Frage, weshalb er ihn bestrafen wolle. Wenn die Liebe seines Freundes ein Verbrechen sei, so sei doch die Freundschaft, die ihn an den Freund fessle, eine Tugend. —

Die Zusammengehörigkeit der beiden Arien deutet Rameau durch Beibehalten der Tonart an, den verschiedenen Charakter aber drückt er durch neue Orchesterfarben aus. Im Gegensatz zum Streichorchester der ersten Arie tritt wieder die Verbindung von Fagotten und Continuo. Das Stück ist sehr konzentriert und durch die Fagottfigur

fest zusammengehalten. Sehr stark ausgeprägt erklingt der Anfang mit dem Motiv:

Die Singstimme beginnt allein und wird von den zweiten Fagotten und den Bässen auf der Quinte nachgeahmt, wobei der Quintensprung durch einen Quartensprung, und der Quartensprung durch einen Quintensprung ersetzt wird.

Von grossem Reiz sind die kantilenenartigen Kontrapunkte in den ersten Fagotten:

Die Modulation ist verhältnismässig reich, was durch die häufige sequenzartige Wiederholung der Fagottfigur bedingt ist. Die melodsiche Linienführung weist nicht mehr jene Logik der ersten Arie auf, scheint oft sogar gezwungen und entbehrt des freien Schwunges.

Wieder folgt ein kurzes Secco, in welchem Pluto anzeigt, dass ein Gericht der Höllengottheiten über das Schicksal des Theseus entscheiden soll.

Dritte Szene: Theseus, von der Furie gefolgt, verlässt die Bühne, Pluto eröffnet das Gericht. — Mit dieser Szene beginnt die grosse musikalische Steigerung des zweiten Aktes. Die Szene ist gross angelegt. Sie wird ausser der Arie Plutos und den Tanzairs ausschliesslich vom Chor bestritten.[1]) C-moll und F-dur sind die herrschenden Tonarten. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Szenen, die ausser der ersten Arie durchwegs im geraden Takt gehalten waren, ist die dritte Szene durch Vorherrschaft des ungeraden Taktes charakterisiert.[2])

Bemerkenswert ist, wie Rameau sich hier von der Detailarbeit abwendet und mehr den grossen Bogen ins Auge fasst. So verzichtet er in der Arie und im ersten Chor auf Einzelcharakterisierung und sucht lediglich die Grundstimmung zu treffen. Eine einzige Figur geht durch das Ganze, die grosse Form zusammenhaltend und die Stimmung wahrend. Auch die Airs sind aus einem kurzen aber prägnanten Gedanken gebildet, wobei der des zweiten Air auch den zweiten Chor bestreitet. Diese Szene gehört zu den konzentriertesten, die Rameau je geschaffen. Das Grosse daran ist aber, dass kein Stück ermüdet oder langweilt. Mit dem Motiv schafft er die Grundstimmung, verbindet die Form; mit Orchesterfarben, mit reichen Harmonien, reizvollen kontrapunktischen Führungen, überraschenden Rhythmen (in der Solostimme und im Chor) kontrastiert er und hält das Interesse des Hörers wach.

Die erste Arie, eine Rachearie, ist mit ungewöhnlicher Kraft komponiert. Schrecklich erklingt der Ruf des Höllen-

---

[1]) Diese Szene widerlegt deutlich die weitverbreitete Ansicht, dass erst Gluck den handelnden Chor eingeführt habe. Anfänge dazu finden sich übrigens schon in Gaglianos „Dafne" aus dem Jahre 1607.

[2]) Der Trippeltakt ist so ausgeprägt, dass er unbedingt ermüden müsste, wenn Rameau nicht — äusserst geschickt — das erste Tanzair im geraden Takt gehalten hätte.

fürsten, der die grausamsten Gottheiten anruft, um ihn und Proserpinen zu rächen. Die Begleitung ist aus der bewegten Figur, die fast durchwegs in Terzen oder Sexten auftritt, gebildet:

In der Aire tritt mit dem Begleitmotiv, als Nebengedanke, eine apreggierte Figur in den Fagotten auf:

Die Bewegung und dämonische Kraft, die in den Terzensechszehnteln liegt, kommt noch stärker zum Ausdruck, wenn durch das Eintreten des Chores und durch vollere Instrumentation eine plötzliche Steigerung erzielt wird. Zu den Streichern, Fagotten und Continuo, die die Arie begleiteten, treten noch Flöten und Oboen hinzu. Während die Oboen unisono mit den ersten Violinen gehen und dadurch eine ausserordentlich dicke, fast kreischende Klangmasse erzielt wird, blasen die ersten Flöten die Partie der ersten Geigen in Oktaven, die zweiten Flöten in gleicher Weise die Partie der zweiten Geigen. Feine Schatten wirft der Meister ins Ganze, indem er auch die Oboen plötzlich teilt und sie ebenso überraschend wieder vereinigt. An den Sechszehntelbewegungen beteiligen sich zeitweise auch die Bratschen und Fagotte. Die Vierstimmigkeit, die dadurch in der Hauptbewegung entsteht, ist ein bedeutender Steigerungsfaktor, der umso schöner wirkt, als die neue Stimme in Gegenbewegung schreitet.

Einer Uebermüdung durch die Begleitfigur wird durch Unterbrechen oder Einführen neuer kleiner Figuren vorgebeugt, die aber gleich wieder verschwinden, um dem Hauptmotiv Platz zu machen. Die Wirkung ist gewaltig, wenn die hohen Stimmen plötzlich aussetzen und der Chor nur noch von

den tiefen Stimmen begleitet wird. Umso grösser ist wieder die Kraft, wenn sie nach einem Takt Pause von Neuem in das Gewirr einfallen. Ueberraschend wirkt dieser Einsatz, der nicht die Hauptfigur aufnimmt, sondern die Sechszehntel und Achtel des Chores mitspielt.

Es ist bewundernswert, wie hier Rameau arbeitet: Zuerst nur kurze Unterbrechungen durch Einschalten einiger Achtel, dann, wie das Motiv immer eindringlicher und eindringlicher wird, plötzliches Aussetzen, wie aber die Gefahr naht, dass er übermüde und die Spannung erlahme, eine ganz neue Wendung; aber nicht zu lang; nach zwei Takten erwacht wieder das Bedürfnis nach dem ersten Motiv, und fast ohne Unterbrechungen führt es Rameau bis zum Schlusse weiter. In der Tat, die Einschaltung der neuen Figur ist so prägnant (ohne den Charakter des Ganzen zu stören), dass mit dem Neueintritt das Motiv bis zum Schluss frisch und durchaus nicht abgenützt wirken muss.

So baut Rameau! Der grosse Musiker ist auch ein gewaltiger Architekt. Ueberall ist er Meister. Die grosse Form beherrscht er mit ebensolcher Leichtigkeit, wie die kleine. Der Blumenpavillon wird ebenso reizend wie der Tempel gewaltig.

Bemerkenswert ist, wie er die Szene einführt. Man hat bereits im ersten Akt und im Prolog gesehen, wie Rameau, um den Eintritt von etwas Neuem oder besonders Wichtigem zu kennzeichnen, plötzlich eine neue Tonart aufnimmt. Bis jetzt aber führte er sie stets mit einer kleinen Modulation von der vorangegangenen Tonart ein. Hier wirkt das Eintreten des c-moll nach dem scharf ausgeprägten a- bezw. e-moll des Vorhergehenden wie ein krasser Bruch. Wohl leitet eine bescheidene Figur nach dem Grundton der neuen Tonart über, hat aber keineswegs modulierenden Charakter, da sie die kleine Terz, die für die neue Tonart bezeichnend ist, vermeidet. Die Leitung nach dem Grundton allein kann schon deshalb keine ausgeprägte Modulation sein, da er bereits in a-moll als dritte, in e-moll als sechste Stufe auftrat. Der neuwirkende, der Kon-

trastton ist es, und dieser ist in der Ueberleitungsfigur vermieden — absichtlich, darüber kann kein Zweifel bestehen. Dem Komponisten muss daran gelegen haben, diese Szene, in der Pluto seinen Feinden den Krieg erklärt, wie einen Bruch wirken zu lassen, wie einen plötzlichen Schlag, der die Klagen des Theseus zerschmettert.

Die Unruhe, das Toben, das in der Begleitfigur ausgedrückt ist, wird durch die schwankende Harmoniebildung unterstützt. Von häufiger Modulation nimmt Rameau Umgang, bringt aber sehr oft Ausweichungen und Anklänge an eine fremde Tonart. So im Anfang, den er zwischen der Haupttonart, der Durparallele und Parallelunterdominante schwanken lässt, um ziemlich unerwartet die Dominante anzuklingen, ihr wieder auszuweichen und schliesslich doch mit ihr zu kadenzieren.[1])

Der Schlussakkord hat nicht kleine, sondern grosse Terz und wird sofort als fünfte Stufe von c-moll umgedeutet und die Haupttonart schnell ausgeprägt. Bald beginnt wieder das Schwanken, wobei diesmal die Unterdominante mit besonderer Deutlichkeit berührt wird. Das Pendelgesetz tritt in Anwendung.

Reicher werden Ausweichungen und Modulation im folgenden dreistimmigen Chor. Fortwährend wechselt die Harmonie zwischen der Haupttonart, der Ober- und Unterdominante und deren Parallelen. — Besonders interessante Akkorde weisen weder Chor noch Arie auf, hingegen entstehen durch Durchgänge, Wechsel- und Nebennoten zufällige Harmoniebildungen, die von ganz eigenem Reiz sind. Besonderes Gepräge verleiht der Klangwirkung die Chordreistimmigkeit, die von Altstimmen, Tenören und Bässen gebildet wird. Das Verzichten auf Soprane hat seinen Grund. Die hellen Stimmen würden den düstern Charakter der Szene beeinträchtigen, während der Alt,

---

[1]) Die Arie ist zweiteilig; diese Kadenz prägt den ersten Teil aus. Der Chor, der ebenfalls zweiteilig gehalten ist, weist gleiche Kadenzbildung auf, wobei auch hier der Akkord mit der grossen Terz als Dominante von c-moll umgedeutet wird.

der hier als oberste Stimme auftritt, mit seinem dunklen Kolorit die Wirkung aufs Schönste festhält.[1])

Dem Ruf zur Rache folgt eine kurze Balletteinlage. Die beiden Stücke, welche sie bestreiten, bezeichnet Rameau als erstes und zweites „Air infernal". Das erste, im geraden Takt gehaltene, hat Marschcharakter und begleitet wahrscheinlich den Auftritt der angerufenen Ungeheuer; das zweite hat den Charakter eines wilden Tanzes. – Bezeichnend ist, dass Rameau für die beiden Tänze und den folgenden Chor die Tonart F-dur wählt. In ihr glaubt er am besten den Ausdruck für das Ungeheuertreiben der Hölle zu finden, wie er sich ja selbst ausdrückt: „Il convient aux tempêtes, aux furies et autres sujets de cette espèce".[2])

Der Marschcharakter des ersten Air drückt sich in straffen, punktierten Rhythmen aus. Die Zweiunddreissigstel-Triolen, die nach doppelt punktierten Vierteln auftreten, geben dem Ganzen etwas Strenges und Wildes. Der Monotonie des Rhythmus ist vorgebeugt durch das Einschalten der rhythmischen Figur

und das Dazwischenspielen von zwei Zweiunddreissigsteln in die Zweiunddreissigstel-Triole.

Die Form ist dreiteilig mit regelmässigen achttaktigen Perioden im ersten und zweiten Teil und einer siebentaktigen Periode im dritten Teil. Die Modulation ist im Verhältnis zur Kürze des Stückes sehr reich. Der erste Teil bringt im Nachsatz der Periode eine Modulation nach der Dominante mittelst des Dominantseptimenakkordes, nachdem kleine Ausweichungen

---

[1]) Man kann sich den Klangcharakter noch bezeichnender vorstellen, wenn man die nicht tief gehenden Tenöre mit Altstimmen gemischt denkt. Dadurch wird die Leuchtkraft der Tenöre gedämpft und dem Charakter des Ganzen besser Rechnung getragen.

[2]) Traité de l'Harmonie, Seite 157.

nach der Unterdominante vorangegangen waren. Der C-dur-Schluss des ersten Teils wird im zweiten Teil als F-dur-Dominante umgedeutet und es tritt sofort eine Wendung nach der Haupttonart ein, die beinahe modulatorischen Charakter annimmt. Ohne die Haupttonart entschieden auszuprägen, wird durch Umdeuten des Dreiklangs der zweiten Stufe als Unterdominantdreiklang von d-moll die Mollparallele erreicht. In einer Pendelbewegung von der Dominante zur Unterdominante wird die Parallele d-moll festgelegt und durch eine vollkommene Kadenz, die den zweiten Teil abschliesst, bestätigt. Der dritte Teil berührt zuerst die Unterdominante der Haupttonart, schliesst den Vordersatz der Periode mit Halbschluss auf der Unterdominantparallele und wendet sich im Nachsatz entschieden nach F-dur, um die Haupttonart noch einmal fest zu bestimmen. Wenn die Modulation auch nur nach verwandten Tonarten leitete, so hat sie innerhalb von 22 Takten immerhin sechs Tonarten berührt.

Auf bunte Orchesterfarben verzichtet hier der Komponist. Ein Streichorchester (ohne Cembalo) spielt den vierstimmigen Satz durch. In gleicher Besetzung ist auch das zweite Air gehalten, doch weist es durch die polyphon gehaltene Satzweise mehr Orchestercolorit auf. Die nach und nach imitatorisch eintretenden Stimmen, das Aus- und Einsetzen verschiedener Streichinstrumente, vermag dem Ganzen natürlich mehr Farbenwechsel zu verleihen als ein homophon durchgeführter Satz.

Der zweite Tanz setzt gleich mit grossem Kontrast zum ersten ein. Dort würdige, schwere Strenge, hier ein zügelloses Toben, das schon in der ersten niederstürzenden Figur seinen Ausdruck findet:

Dieser einzige Gedanke zieht sich durch den zweiten Tanz hindurch, sei es, dass die melodische Figur wörtlich auftritt, sei es, dass sie Fragmente, rhythmische Figuren zur Verarbei-

tung leiht. Der Rhythmus ist fliessend. Vor Monotonie schützt einerseits die Einschaltung eines Taktes, der auf Sechszehntelnoten gänzlich verzichtet, andererseits die charakterisch-rhythmische Figur

die bereits in dem ersten Air den Rhythmus brach. Sie erfüllt somit eine doppelte Aufgabe: einmal zur Vermeidung melodischer Einförmigkeit, und dann zum Ausdrucke des Zusammenhanges beider Airs.

Die Form des zweiten Tanzes ist zweiteilig, mit einem dreizehntaktigen ersten und einem zwanzigtaktigen zweiten Teil. Von Periodenbau innerhalb der einzelnen Teile kann man nicht sprechen.

Die Polyphonie ist aus einer sehr einfachen harmonischen Grundlage erwachsen. Die Hauptstufen der Haupttonart herrschen vor. Die Modulation beschränkt sich darauf, den ersten Teil in die Dominante zu leiten und nach der Tonika zurückzuführen, im zweiten Teil die Parallele und Unterdominantparallele zu streifen. Der Reiz der Akkordbildung liegt hier wieder in den zufällig entstandenen Harmonien, die als Dissonanzen. auf guten Taktteilen auftretend, besonders ausdrucksvoll sind.

Der Chor bringt nichts Neues, eigentlich nur eine Steigerung des zweiten Tanzes. Zum Streichorchester treten neben den drei Chorstimmen Flöten. Oboen und Fagotte. Die Streicher wiederholen ziemlich wörtlich den Tanz, während der Chor rein homophon die Akkorde singt, die Oboen sich teilweise an der Ausführung der Harmonie beteiligen, teils mit den Violinen unisono schreiten. Die Flöten bewegen sich durchwegs mit den ersten Violinen, sei es im Einklang, sei es in der Oktave. Die Fagotte stützen das Continuo.

Trotz der Einfachheit im Aufbau erzielt Rameau vortrefflich den gewünschten Ausdruck. Mit wenigen äussern Mitteln hat er eine gewaltige Steigerung geschaffen. Schon der satte Orchesterklang gegenüber dem Streichorchester des Vorherge-

henden ist ein wichtiger Steigerungsfaktor, aber ausschlaggebend ist doch die Einführung des Chores, der die Akkorde des reich kontrapunktierenden Orchesters singt und durch diese Wechselwirkung von vokaler Homophonie zur instrumentalen Polyphonie die grosse klangliche Steigerung herbeiführt.

Vierte Szene: Theseus kommt, von der Furie gefolgt, zurück. Er hat eine Menge Unglücklicher die Höllenqualen erdulden sehen, doch Pirithous sah er nicht. Sein Entsetzen, sein verzweifeltes Flehen nach dem Freund wird in dem orchestral begleiteten Rezitativ aufs Schönste ausgedrückt. Wiederum zeigt sich Rameau als Meister im Schildern erregter seelischer Zustände. Wie falsch, wenn man sagt, dass ihm nur ein seelischer Zustand bekannt sei, die Melancholie. Die Raserei Phädras schildert er mit ebensolchem Geschick wie die Verzweiflung Theseus'. Und wer es so echt tut, wer so überzeugen kann, der schöpft aus dem Innersten, aus eigenem Erleben.

Theseus will um jeden Preis seinen Freund sehen, selbst wenn er sein Leben opfern soll, aber das Geschick ist unerbittlich. Die Parzen können seinen Lebensfaden nicht vor der durch das Schicksal bestimmten Stunde zerschneiden. — Diese Ankündigung bringt das erste Parzenterzett, ein durchwegs homophon gehaltenes Stück, das weder harmonisch, noch rhythmisch, noch melodisch etwas Bemerkenswertes aufweist. Interessanter und an Ausdruck reicher ist die darauffolgende Arie des Theseus, worin er sich an Neptun wendet, damit er ihn aus diesem Schreckensort führe. Neptun muss ihm drei Wünsche gewähren. Der erste war, Theseus in die Hölle zu führen. Da nun aber seine Bitte, den Freund zu sehen, selbst wenn es sein Leben kosten sollte, vergeblich war, soll ihm Neptun den zweiten Wunsch erfüllen und ihn wieder aus dem Hades an die Oberwelt bringen. Die Arie — c-moll, gerader Takt — ist über einer einzigen Begleitfigur aufgebaut. Zweite Violinen, Bratschen und Continuo spielen die Akkorde — zweite Violinen und Bratschen in Achteln, Bässe in Vierteln, die ersten Violinen bringen die arpeggierte Figur:

die während der ziemlich langen Arie nur vorübergehend durch andere Wendungen unterbrochen wird.

Ueber dieser Begleitung baut sich die Melodie auf. Wenn das Stück nicht allzusehr ermüdet, so ist dies lediglich der Harmonie zuzuschreiben, die sehr reich ist, manchen interessanten ausdrucksvollen Akkord bringt und viel moduliert. Das Ganze berührt, im Gegensatz zum verzweiflungsvollen Flehen des begleiteten Rezitativs, wie ein inniges Gebet.

Mit grosser Wucht setzt der nächste Chor ein: „Non, Neptune aurait beau t'entendre, les enfers malgré lui sauraient te retenir. On peut aisément y descendre, Mais on ne peut en revenir". Der Chor ist wieder dreistimmig, der Sopran fehlt, (natürlich aus demselben Grunde wie in den vorangegangenen Höllenchören). Die Tonart ist As-dur und überrascht als selten vorkommend, ausserordentlich. Der Takt wechselt zwischen $^3/_4$ und $^3/_2$.

Der an sich schon reiche Rhythmus dieses Stückes erscheint noch belebter und interessanter, da die eben vorangegangenen rhythmisch sehr einfach gehalten waren. Die Wildheit und die starke Bewegung, welche die Synkopen, die Sechszehntelfiguren und die rhythmisierten Tremoli hervorrufen, wird noch mehr ausgeprägt durch die grossen Intervalle in den Achtelfiguren und die weit ausholenden Bewegungen in den einzelnen Orchesterstimmen. Im Gegensatz zum Orchester ist der Chor rhythmisch einfach gehalten und vermeidet im Satz grosse Intervalle, auch bewegen sich die Stimmen im kleinen Umfang.

Auf besondere Klangwirkungen verzichtet das Orchester, die Tonfülle der Streicher wird lediglich durch das Zusammengehen der Oboen mit den Violinen und der Fagotte mit den Bässen erzielt. Ein einziges Mal setzt das Orchester aus, um während zwei Takten die Fagotte allein mit den Singstimmen zu führen. — Harmonisch ist der Chor einfach gehalten, die wenigen Modulationen überschreiten den Ausweichungscharak-

ter nicht. Das ist wieder ein Zeugnis für Rameaus Beherrschung der Form. Er hat im vorhergehenden Stück hauptsächlich durch wechselnde Harmonie gewirkt. In einem Chorsatz könnte er sie nicht mehr gut steigern; er kehrt daher wieder zur Einfachheit zurück und sucht in andern Elementen verstärkende Faktoren zu finden: Orchester, Chor, Rhythmus. Auch aus ökonomischen Rücksichten meidet er wohl die Herbeiziehung sämtlicher Steigerungsfaktoren; die Situation ist noch zu wenig wichtig. Im zweiten Parzentrio erreicht der Akt seinen Höhepunkt. Soll der Komponist dort auf den Chor, der hier steigernd wirkte, verzichten, muss er ein anderes Mittel suchen. Dazu ist wohl nichts geeigneter als die Harmonie. Würde er sie an der Chorstelle schon allzu glänzend und reich verwenden, so könnte sie in der Terzettstelle nicht mehr genügend wirken.

Fünfte Szene: Eingeleitet von den Klängen eines grandios-feierlichen „Prélude" erscheint Merkur. Ihn hat Neptun geschickt, damit er für Theseus um Gnade bitte. Die Szene bewegt sich im Secco, das ein kleines Air — nur von Clavecin begleitet — abrundet. Pluto willigt schliesslich ein und will Theseus die Freiheit geben. Aber vorher sollen ihm die Parzen sein Los auf Erden kundtun. Die Aufforderung, welche er an die Parzen richtet, bildet als Accompagnato gleichsam die Einleitung zum Parzenterzett. Es ist in g-moll, der Tonart des Trios gehalten. Die verminderte Septime, welcher im Parzentrio grosse Bedeutung zugeschrieben wird, ist schon im Accompagnato deutlich ausgeprägt.

Das „Trio des Parques", der Höhepunkt des zweiten Aktes, gehört zum Besten, was Rameau je geschaffen; mehr noch, es gehört zum Besten der ganzen Opernliteratur. In Bezug auf dramatische Wucht, auf feine Tonmalerei, auf Ausdruckskraft, findet es nicht leicht seinesgleichen. Die Ausdrucksmittel, die an der Steigerung beteiligt sind, nützt Rameau aus, wie nur ein ganz genialer Komponist es tun konnte. Hier wurde überlegt, aber nicht gesucht; gedacht und empfunden, aber nicht probiert.

Der Text Pellegrins lautet:

„Quelle soudaine horreur ton destin nous inspire! —
Où cours-tu malheureux? Tremble, frémis d'effroi! —

Tu quittes l'infernal Empire, pour trouver les enfers chez toi".

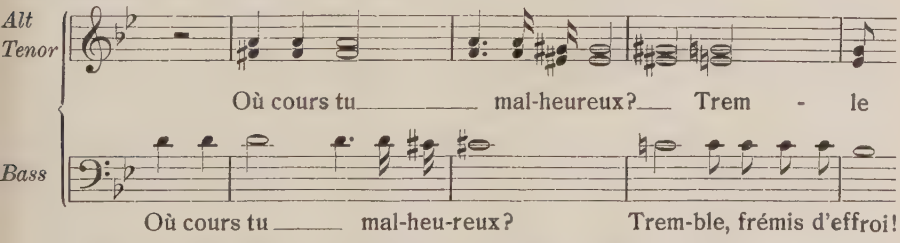
Rameau gliedert den Text in einen ersten Teil: den Ausruf der Parzen, die spöttisch mitleidige Frage und den Imperativ: „Tremble, frémis", in einen zweiten Teil, die eigentliche Prophezeiung: „Tu quittes l'infernal Empire pour trouver les enfers chez toi", und in einen dritten Teil, wo er die Prophezeiung ausbaut und ihr das „Tremble, frémis" voranstellt, gleichsam: „Zittere, denn du verlässest die Hölle, um sie in deinem eigenen Heim zu finden". Den ersten und dritten Teil gestaltet Rameau sehr bewegt, lässt das Orchester und die drei Solostimmen, Alt, Tenor und Bass, kontrapunktieren, wählt eine reiche harmonische Basis, arbeitet mit Dissonanzen, gestaltet den Rhythmus bewegt und trotzig, bevorzugt in der Stimmführung grosse Intervalle. Die Prophezeiung hebt er hervor, indem er das Orchester plötzlich pausieren lässt und zur Begleitung der Singstimme nur noch das Clavecin mit einem Pult Violoncelle verwendet, Rhythmus und Harmonie aufs Einfachste behandelt und, einige kleine Nachahmungen ausgenommen, jeder Modulation aus dem Wege geht, den Satz ganz homophon gestaltet und schliesslich der g-moll Tonart die Durparallele gegenüberstellt. Dieser plötzliche Kontrast, in allen Faktoren zugleich, lässt aufhorchen und das Wichtigste des Textes kommt auf diese Weise vorzüglich zur Geltung.[1])

Das Orchester des Terzetts setzt sich zusammen aus Flöten, Oboen, Fagotten, Streichern und Continuo. Da diese Zusammensetzung seit der Balletteinlage nur vorübergehend — während

[1]) Ich habe schon früher die irrtümliche Ansicht, dass sich Rameau um den Text wenig kümmerte, zu widerlegen versucht. Schlagender als die übrigen Stellen in „Hippolyte et Aricie" beweist diese, wie vorsichtig Rameau seine textliche Vorlage behandelte. Die Bemerkung: „Peu importe, qu'on entende vos paroles, si on entend ma musique", die Rameau einer Sängerin gegenüber geäussert haben soll, welche eine Verlangsamung des Tempos mit besserer Verständlichkeit des Textes begründen wollte, war vielleicht an jener Stelle angebracht, darf aber keineswegs verallgemeinert werden. Die Textbehandlung im Parzentrio zeigt deutlich genug, dass Rameau die für die Handlung wichtigen Stellen in Bezug auf Verständlichkeit des Textes mit besonderer Sorgfalt behandelte.

sechs Takten im Merkurprélude — auftrat, wirkt sie als Steigerungsfaktor. Dazu kommt noch, dass die Bläser in den grossen Chorszenen nicht selbständig, sondern meistens im Unisono mit den Streichern verwendet wurden, während sie hier selbständig als rhythmische Instrumente, als Harmoniehalter — gleichsam Pedal — oder als Stützen der Solostimmen auftreten. Bemerkenswert ist, dass sich hier Rameau bereits an ein Prinzip hält, das bis heute für die meisten Komponisten maassgebend geblieben ist: Vereinigen der verwandten Instrumente zu selbständigen Gruppen. Man wird in der Parzenszene — übrigens fast überall bei Rameau, wo die Bläser selbständig auftreten — vergeblich nach einem leeren Akkord in der Bläsergruppe suchen, dem ein fremdes Instrument den Füllton leiht; jede Gruppe ist in sich vollkommen.[1])

Der Reichtum der Harmonie liegt nicht allein in der Ausnützung der Akkorde fast aller Stufen mit ihren Umkehrungen, sondern auch in den kühnen Dissonanzen, die teils als feste Akkorde wirken, teils durch zufällige Harmoniebildung, durch Neben- und Wechselnoten, entstanden sind. Auffallend ist die häufige Verwendung des verminderten Septimenakkordes, der, als Ausdrucksmittel, in zweiter Linie auch als Modulationsakkord auftritt. Sehr kühn — und den meisten Zeitgenossen Rameaus unverdaulich — ist die intensive Verwendung der Chromatik. In allen drei Stimmen tritt sie auf bei den Worten „Où cours-tu, malheureux, tremble, frémis d'effroi". Könnte sie passender verwendet werden als in diesem Text? Schauerlich beklemmend ertönt die Stelle:



[1]) Das ist das elementare Geheimnis des „klingenden" Orchesters. Daher wirkt die dünne Instrumentation der Franzosen, die an diesem Prinzip festhalten, nie leer, wie bei gewissen Deutschen, die trotz grösstem Apparat oft kein befriedigendes Klangresultat erzielen.

Und die daraus entstehende Akkordfolge! Chromatisch nebeneinander liegende Akkorde werden aufs Geschickteste durch Umdeutung ihrer Dominanten miteinander verbunden. Eine Modulationsart entsteht, wie sie damals durchaus nicht jedem geläufig war. Rameau versteht sie in seinem Parzenterzett trefflich auszunützen.

Das Modulationsschema lautet:

Die Dominante des vorhergehenden Akkordes wird als sechste Stufe der um einen halben Ton tiefer liegenden Moll-Tonart umgedeutet, teils unter Zuhilfenahme der chormatischen Verwechslung:

Die Durchgangsnoten beleben die Grundharmonie und erhalten durch prägnanten Rhythmus besonderes Gepräge, erscheinen in der rhythmischen Form als Ausdrucksmittel. Die Figur:[1])

geht gleichsam als Leitmotiv durch das ganze Terzett und wirkt wie eine feine Tonmalerei, das Drängen Theseus' nach Freiheit andeutend, die Frage der Parzen „Où cours-tu, malheureux" illustrierend.

Charakteristisch ist, dass die Figur in ihrer Grundform eine stark aufsteigende Linie bildet. Mag da dem Komponisten nicht das Ringen des Athenerfürsten nach der Höhe

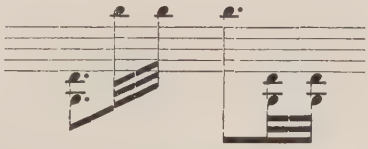
[1]) Vergl. die Rhythmus brechende Figur des Air infernal, S. 122.

vorgeschwebt haben, seine Sehnsucht nach der Erde, sein Drängen, aus der Unterwelt zu entkommen? Und wenn bei der Frage „Où cours-tu, malheureux?" das Motiv plötzlich in Gegenbewegung auftritt, tönt da nicht der Spott durch: Du glaubst die Hölle zu verlassen und eilst in eine noch schrecklichere, noch tiefere? Und wenn die Gegenbewegung im letzten Teil immer wieder bei der Textstelle: „Tremble, frémis d'effroi" auftritt, erscheint sie da nicht wie ein Commentar: Zittere, schaudre, denn du eilst ja noch tiefer hinab?" Bezeichnend ist der abwärtseilende Lauf in den Violinen

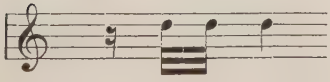
der nach der letzten Wiederholung des Satzes: „Pour trouver les enfers chez toi" einfällt und wie eine Bestärkung der Prophezeiung, wie eine musikalische Illustration wirkt.

Eine weitere rhythmische Figur beteiligt sich an der Tonmalerei: Punktierte Achtel mit in grossen Intervallen folgenden Sechszehnteln, wobei die letztern oft Unterteilung aufweisen:

bezw.



Eine unerbittliche Strenge liegt in diesem Rhythmus, dem die grossen Intervalle den trotzigen Charakter verleihen. Besonders die Unterteilung erhöht den Ausdruck. Wie schwere Schicksalsschläge wiederholt sich immer wieder die Figur:

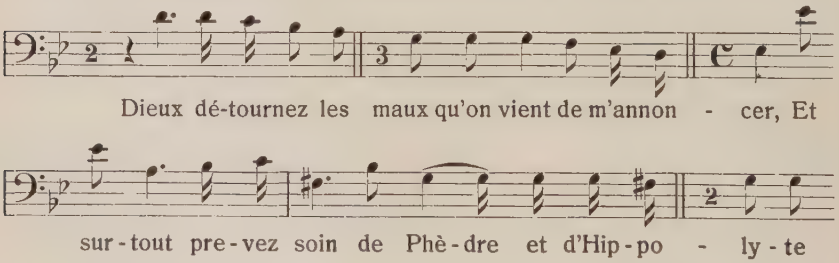


oder mit Triole:

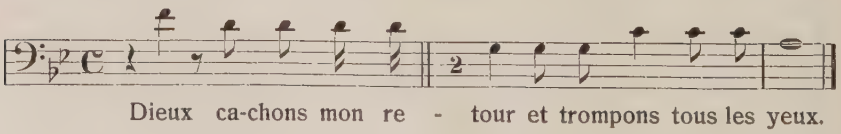
Sie ist natürlich aus dem Vorhererwähnten gebildet, als dessen Fragment aufzufassen, bildet sich aber nach und nach ziemlich selbständig aus und tritt — besonders in den Bläsern ihre unheimliche Wirkung wahrend — während des Terzetts öfters auf.

Das Parzenterzett offenbart aufs Schönste die dramatische Begabung Rameaus. Solche Situationen hatte keiner vor ihm geschaffen, sie wären eines Gluck würdig, in ihrer Kraft erinnern sie sogar an Weber. —

Sechste Szene: Die dramatische Linie fällt rasch. Die aktschliessende Szene wird im Seccorezitativ gehalten. Theseus ruft die Götter an: sie mögen das angekündigte Unheil von ihm fernhalten, vor allem aber von Hippolyte und Phädra. Die Tragik dieser Worte, die darin liegt, dass gerade der geliebte Sohn und die Gattin die Ursache seines Leidens, dass Phädra und Hippolyte die Opfer der Tragödie werden sollen, schildert Rameau in einer ariosen Führung der Singstimme, die in ihrer Einfachheit von ergreifender Wirkung ist:



Merkur unterbricht sein Gebet, ihn daran mahnend, dass es Zeit sei, die Unterwelt zu verlassen. Mit der Bitte:



schliesst der Akt.[1])

[1]) Die letzten vier Takte, von der Aufforderung Merkurs an, wurden erst später hinzukomponiert. Ursprünglich schloss der Akt mit dem Gebet von Theseus.

Dritter Akt.

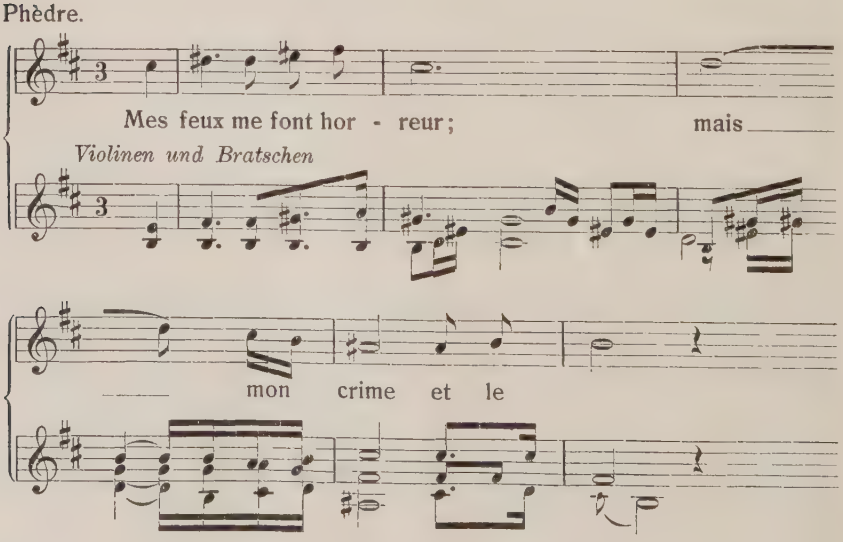
Der dritte Akt nimmt die unterbrochene Linie der Haupthandlung wieder auf und eilt dem neuen entscheidenden Konflikt zu: Phädra bekennt Hippolyte ihre Liebe und bietet ihm mit ihrem Herzen die Krone an. Als Hippolyte ihr erklärt, dass er nur Aricie lieben könne, muss Phädra ihre letzte Hoffnung schwinden sehen, und in ihrer Verzweiflung ergreift sie das Schwert Hippolytes, um sich darauf zu stürzen. Dieser entreisst es ihr im selben Augenblick, da Theseus eintritt. Der König ist über den Anblick entsetzt und denkt an die Prophezeiung der Parzen, auf Erden erwarte ihn eine schrecklichere Hölle als die, welche er eben verlasse. An dieser Stelle tritt das beliebte Motiv von der zurückgewiesenen Frau, die den Mann, der ihre Liebe verachtete, als den Bedroher ihrer Reinheit beschuldigt: „N'approchez plus de moi! l'amour est outragé, que l'amour soit vengé!" Theseus wendet sich an den Sohn mit der Frage nach dem Schuldigen. Hippolyte, zu edel, um seinem Vater die schmerzliche Entdeckung machen zu können, zu grossmütig, um Phädra zu entlarven, bittet nur, ihm ein ewiges Exil zu gewähren und verlässt Theseus, welcher mit Oenone allein bleibt. Diese stellt Hippolyte als den Schuldigen hin. Der erzürnte König ruft Neptun zu seinem Rächer an; der Gott soll ihm die dritte, die letzte Bitte erfüllen, soll seinen Sohn vernichten.

Die Handlung ist vor der Neptunanrufung durch ein langes Ballett unterbrochen. Das Volk feiert die Rückkehr seines Königs. Später wurde das Ballett umgestellt. Durch verschiedene Verbindungen wurde die Neptunanrufung der Handlung angeschlossen und das Ballett an den Schluss gesetzt. So wurde einerseits ein glänzender Aktschluss erreicht, andererseits die Handlung zusammengehalten.

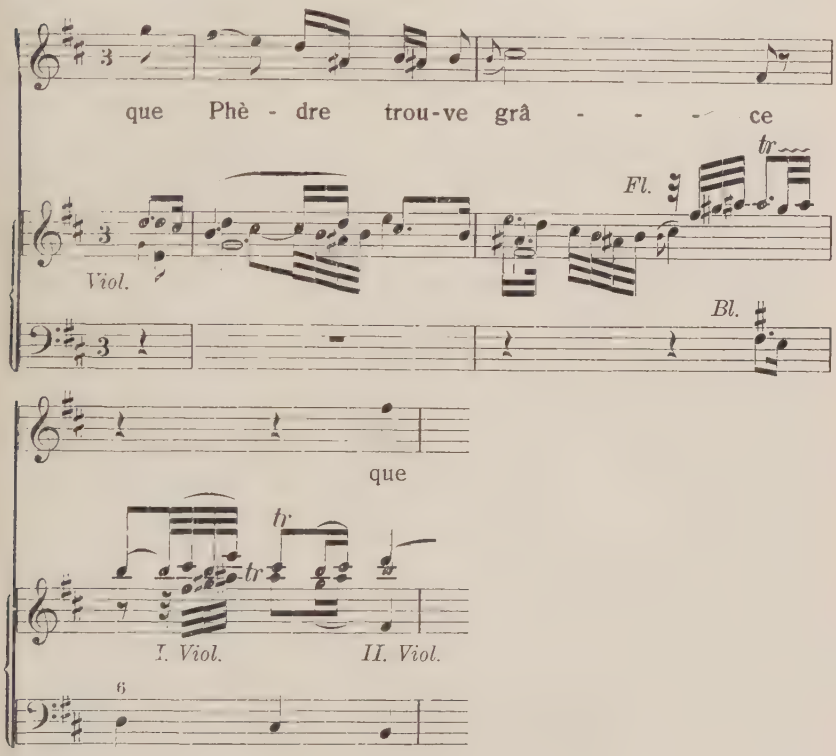
Den Akt leitet ein nach dem gewöhnlichen Muster gebildetes Prélude ein. Es ist aus der ersten Arie entstanden und bildet zugleich das Vorspiel zur Arie.

Es handelt sich um eine Liebesklage und wieder wählt Rameau die Tonart h-moll, mit der er unendlich fein die Regungen des liebenden Herzens zu malen weiss. Der Charakter des Ganzen ist äusserst zart. Im Gegensatz zum leidenschaftlichen, hassenden Weib des ersten Aktes erscheint Phädra hier als die unglücklich Liebende und Leidende. In mancher Beziehung ist diese Arie der Liebesarie Aricies im ersten Akt verwandt. Doch während dort die Musik keusch und jungfräulich anmutet, ist sie hier nicht frei von gewisser Sinnlichkeit und glühender Leidenschaft.

Die Form der Arie ist dreiteilig nach Art der Da-Capoarie. Das Tonarten-Verhältnis weist Haupttonart- Dominante-Haupttonart auf. Der Takt ist $^3/_4$. Der Satz ist fast durchwegs polyphoner Natur mit teilweiser prächtiger rhythmischer Abhebung der Stimmen, durchzogen von feinen Nachahmungen. Der Rhythmus ist reich und lebendig und unterstützt sehr stark den musikalischen Ausdruck. So z. B. durch Einführen der Sechszehntel an der Stelle:



die das Feuer im Innern Phädras, ihre Leidenschaft treffend schildern. Oder die Zweiunddreissigstel-Figuren, die der Bitte: „Que Phèdre trouve grâce" Nachdruck verleihen und ein starkes sinnliches Verlangen durchschimmern lassen:



Zweite Szene: Die ganze Szene bewegt sich im Secco. Wiederum kommt die Rezitativbeherrschung Rameaus aufs Schönste zur Geltung. Er deklamiert meisterhaft, Tonfall und Steigerung sind einem natürlich sprechenden Menschen abgelauscht und musikalisch potenziert. Die Aufregung Phädras, der durch Oenone die Ankunft Hippolytes angekündigt wird, kommt in der Deklamation prächtig zum Ausdruck.

Dritte Szene: Wiederum folgt anhaltendes Secco. Hippolyte erscheint, nicht ahnend, was Phädra von ihm fordern werde. In seiner Ergebenheit sieht sie zuerst die von ihr ange-

strebte Erwiderung ihrer Liebe, wie ihr aber das Missverständnis klar wird, bricht sie in Drohungen gegen Aricie aus.

In einem Duett stellt der Komponist Phädras Hass und Hippolytes Liebe einander gegenüber: „Ma fureur veut tout entreprendre contre des jours trop odieux", beginnt Phädra, während Hippolyte imitierend einfällt: „Gardez-vous de rien entreprendre contre des jours si précieux".

Das in a-moll und geradem Takt gehaltene bewegte Duett ist ein Meisterstück kontrapunktischer Kleinkunst. Gegenüber den imitierenden Singstimmen tritt ein reich bewegter Bass, der die Unruhe der Grundstimmung trefflich zeichnet. Die Begleitung geschieht lediglich durch das Cembalo mit zwei Violoncellen. Die Form ist dreiteilig. Der erste, dreizehntaktige Teil schliesst auf der Durparallele, der kurze zweite Teil wird durch eine vollkommene Kadenz auf der Dominante gekennzeichnet, der ausgedehnteste dritte Teil schliesst wieder in der Grundtonart, die durch Doppelkadenz ausgeprägt wird. Dem Duett folgt wieder Secco-Rezitativ. Hippolyte versteht immer noch nicht, weshalb Aricie von Phädra gehasst wird. Entsetzen packt ihn, wenn er erfährt, dass er der Nebenbuhler seines Vaters war. Dieser seelischen Erregung genügt das Secco nicht mehr. Ueber der Begleitung punktierter Streicher, deren hohe Instrumente unisono gehen und die Akkordbildung dem Cembalo überlassen, baut sich der Schmerzensschrei Hippolytes auf: „Terribles ennemis des perfides humains, Dieux si prompts autrefois à les réduire en poudre, qu'attendez-vous? lancez la foudre!" — Und da greift Rameau wieder zur Tonmalerei und schildert in sausenden Zweiunddreissigsteln das Zucken der von den Göttern geschleuderten Blitze. — Der Schrei Hippolytes wird von Phädra unterbrochen. Nicht die Götter solle er anrufen, sondern selbst handeln und das fürchterliche Ungeheuer treffen, das sich in ihrem Herzen befinde — ihre Liebe. — Rameau greift wieder zum Secco zurück, doch sucht er die Raserei der Königin durch die Bassfiguren

auszudrücken, oder er durchzieht die Begleitung mit Punktierten.

Hippolyte zaudert, da entreisst ihm Phädra das Schwert. Wie sie sich darauf stürzen will, erscheint Theseus.

Vierte Szene: Das Entsetzen des Königs:

findet in der rasch aufsteigenden Linie den natürlichen Ausdruck: „Die Stimme geht parallel mit der innern Erregung beim Menschen in die Höhe."[1])

Die Katastrophe beginnt. Das edle Schweigen Hippolytes zwingt den König, Oenone über das Vorgefallene zu befragen. Diese klagt Hippolyte einer sündigen Liebe an.

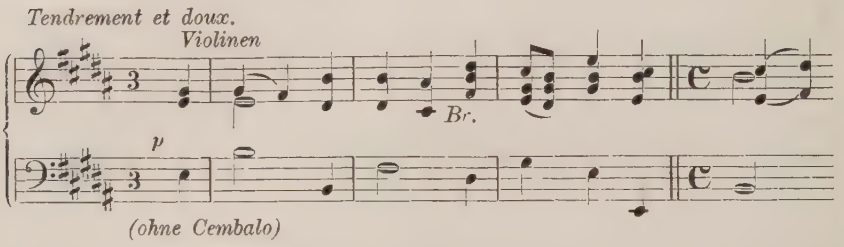
Siebente Szene: Hier unterbricht das Ballett die Handlung. Einerseits, rein musikalisch, scheint es an dieser Stelle angebracht zu sein. Die Rezitative, in denen sich bis jetzt der Akt vorwiegend bewegte, ermüden bereits, und die nunmehr beginnenden Tänze wirken daher erfrischend. Andererseits, rein dramatisch, ist ein Unterbrechen der Handlung, die bereits den neuen Konflikt erreicht hat und nun rasch der Entscheidung zustrebt, unangebracht. Die Spannung wurde eben geschaffen; sie jetzt zu unterbrechen, wäre der grösste dramatische Fehler. Man will weiter erfahren, was aus dem Konflikt folgen wird, daher stört diese Ballettszene das dramatische Empfinden, und sehr berechtigt wurde sie später an den Schluss gestellt. — Sie soll daher auch zuletzt besprochen werden, während jetzt die Haupthandlung fortgeführt wird.

Neunte Szene: Dem Ballett war ein Rezitativ nachgestellt, in welchem Theseus die Tänzer auffordert, ihn allein zu lassen. Dieses leitet über zum grossen Monolog, mit dem die neunte Szene beginnt.

In einem sechstaktigen Secco vergegenwärtigt sich Theseus, welche Ueberwindung es ihn kosten werde, sich am Sohn zu rächen. Ein Streichersätzchen in H-dur schildert das Zaudern vor dem Entschluss. Sequenzartig pendelt die Figur:

[1]) Kretzschmar, Geschichte der Oper, S. 58.

Mit der Frage: „A punir un ingrat d'où vient que je balance?" sucht er sich selbst Mut zu machen. Ein liebliches, menuettartiges Intermezzo zeigt aber, dass sich zarte Gefühle seiner bemächtigen:



Doch der gekränkte König bäumt sich wider sie auf: „Quoi ce sang qu'il trahit me parle en sa faveur" und wieder gibt gibt er sich Rachegefühlen hin, die Rameau so primitiv und doch so treffend ausdrückt:

Theseus entschliesst sich, Neptun um Rache anzurufen. Es soll sein letzter Wunsch sein! — Die Anrufung ist in Form einer Arie gehalten. Die Begleitung geschieht durch Streicher und Continuo. Der Grundcharakter ist schwermütiger Art. Es kostet den Vater viel, die Gottheit wider den eigenen Sohn anzurufen: „Puissant maître des flots, favorable Neptune, Entends ma gémissante voix! Permets que ton fils t'importune pour la dernière fois." Und im Seccoton fährt er fort: „Hippolyte m'a fait le plus sanglant outrage, Remplis le serment qui t'engage, Préviens par son trépas mon désespoir affreux! Ah!

si tu refusais de venger mon injure, Je serais parricide, et tu serais parjure. Nous serions coupables tous deux."

Arie und Rezitativ stehen in h-moll. Die Arie ist zweiteilig, rhythmisch einfach. Auffallend ist die prächtige Deklamation und die natürliche Führung der Singstimme. — Die Harmonie weist in ihren Grundelementen nichts Besonderes auf, hingegen wird sie durch zufällige Harmoniebildungen reich und interessant gestaltet. Die Modulation beschränkt sich darauf, den ersten Teil nach der Oberdominante zu führen und den zweiten Teil nach der Grundtonart zurückzuleiten.

Fein ist die Stimmung getroffen. Der Schmerz des liebenden Vaters, der mit Gewalt die Stimme des Herzens, die für den Sohn spricht, unterdrückt, könnte kaum schöner empfunden und wiedergegeben werden.

Dem Seccorezitativ schliesst sich ein Stück gediegenster Tonmalerei an: Neptun ist auf den Ruf des Unglücklichen aufmerksam geworden. Die Fluten bäumen sich auf und donnerndes Brausen entsteht. Mit dem einfachsten Apparat entwirft Rameau das Tongemälde. Von den Blasinstrumenten verwendet er nur die Fagotte, die sich in Terzenparallelen mit den „Basses du petit Choeur" (Violoncelle) bewegen. Dazu kommen geteilte erste Violinen, zweite Violinen, geteilte Bratschen und Continuo (Toutes les autres Basses avec le Clavecin).

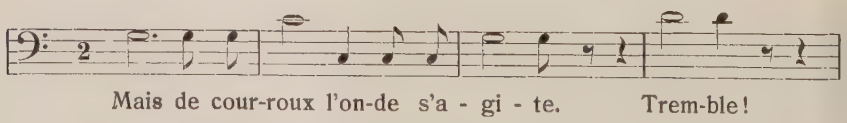
Die geteilten Bratschen wirken mit den Continuobässen als Akkordträger, als „Pedal", während sich die übrigen Instrumente in schnellen Noten an der Tonmalerei beteiligen. In Zweiunddreissigsteln eilen die untern ersten Violinen mit den zweiten Violinen in Gegenbewegung, das Brausen der Wellen, das Heulen des Sturmes schildernd:

Und die Gegenbewegung, ist sie nicht dem stürmenden Meere abgelauscht? Wie eine Woge, die sich ans Felsenufer schlägt und im Zurückprallen schon von der neu anbrausenden überspült wird, imitieren und kreuzen sich die Gegentonleitern. Und das unheimliche Geräusch, das wir oft an stürmischen Tagen am Meere zu hören glaubten, dröhnt es uns nicht aus den Terzengängen der Fagotte mit dem kleinen Bässechor entgegen?

Glaubt man nicht in den auf- und absteigenden Arpeggien der ersten (obern) Violinen das Aufbäumen und Sichlegen der Wellen zu sehen?

Und in dieses Wogenbrausen mischt sich die Stimme des unglücklichen Königs: „Tremble, tu vas périr, trop coupable Hippolyte".

Hohl und unheimlich erklingt der Ruf. Die vorwiegende Führung der Singstimme in Oktaven, Quinten oder Quarten löst jene weltentfernte übersinnliche Stimmung aus:



Die Wogen haben sich gelegt. Neptun hat seine Antwort gegeben. Doch, als wollte sich nocheinmal das verwandte Blut empören, braust in den ersten Violinen das Motiv auf:

„Le sang a beau crier, je n'entends plus sa voix". Noch einmal wagt sich schüchtern aus der Tiefe, als käme sie aus dem verborgensten Winkel des Herzens, die mahnende Stimme hervor, aber trotzige Rhythmen ersticken sie, als der König in den Ruf ausbricht: „Tout s'apprête à venger une injure mortelle". — Bezeichnend ist der kühne Gegenrhythmus in den ersten Violinen, der wie eine Hemmung auftritt, als kämen die Worte des Königs nicht aus voller Ueberzeugung, als sei noch etwas da, wogegen er kämpfen muss. Und wenn nun Theseus unbegleitet die Worte singt: „Neptune me sera fidèle", fällt das ganze Orchester (Fagotte, Streicher) mit dem Leitmotiv, das es ohne Harmonie in drei Oktaven vorträgt, bei dem Worte „fidèle" in die Rede des Königs ein. Es scheint, als erschrecke er selber bei dem Untergedanken an die Folge. Aber er ermannt sich: „C'est aux Dieux de venger les Rois". Aber das Orchester bringt wie vorher das Mahnmotiv und wiederholt es immer wieder bis zum Schluss der Arie, andeutend, dass der König etwas tat, wogegen sich sein Herz aufbäumte.

Das Divertissement des III. Aktes.

Das Programm für das ausgedehnte Divertissement ist folgendes:

Marsch,
Chor mit Tanz,
Erstes und zweites „Air des Matelots",
Erstes Rigaudon en Tambourin,
Zweites Rigaudon,
Gesungenes zweites Rigaudon,
Erstes Rigaudon.

Bei der Aufführung von 1757 erfuhr das Programm eine merkliche Aenderung. Nach dem Chor folgten statt der „Airs des Matelots" den Rigaudons

Air gai,
Menuett I und II,
Air für Alt,
Tambourins I, II, III.

Das, bei dieser Fassung weggelassene, entzückende zweite „Air des Matelots" wurde als Zwischenaktmusik benützt.[1])

Bei spätern Aufführungen wurde gewöhnlich die Folge von 1757 beibehalten, vielleicht, dass man diesen oder jenen Tanz durch einen andern ersetzte. So wurden 1767 die zwei Gavotten des Prologs an Stelle der Rigaudons bezw. der Tambourins gesetzt.

Die Einführung der Prologgavotten hat unbedingt Berechtigung und wird dadurch motiviert worden sein, dass das anhaltende G-dur bezw. g-moll des Divertissements den Eindruck tonartlicher Monotonie herbeiführte. Das verwandte D-dur bezw. d-moll der Gavotten aus dem Prolog bildete immerhin einen wohltuenden Kontrast. —

Die „Marche" ist ein dreiteiliges Stück mit regelmässiger Periodenbildung. Der Rhythmus ist straff und sehr marschmässig. Die Harmonik bewegt sich zwischen den Hauptstufen der Tonika und ihrer Dominanttonarten. Das genügt. Der Marsch erfüllt seinen Zweck vollkommen. Rameau kommt es hier nicht auf besondere Ausdruckskraft an, sondern er will die den König begrüssende Volksmenge in geordnetem, feierlichem Zuge aufführen. Dazu ist sein Marsch wohl geeignet.

Das Orchester, neben Streichern und Cembalo aus Oboen und Fagotten bestehend, verzichtet auf charakteristische Klangfarben. Die Bläser gehen fast durchwegs mit den Streichern zusammen. Bemerkenswert ist die Teilung der Fagotte, wobei die ersten mit den Bratschen, die zweiten mit dem Continuo geführt werden. — Ein Klangkontrast verhindert orchestrale Monotonie: Bei der Wiederholung des ersten Teils nach dem zweiten beginnen die Violinen und Bratschen das Hauptmotiv:

[1]) Zeitweise auch die „Entrée des habitants de la forêt" aus dem Prolog.

allein, und erst bei der Wiederholung desselben (nach zwei Takten) setzt das ganze Orchester ein. Zugleich wird auf diese Weise der Hauptteil sehr hübsch eingeführt.

Die „Airs des Matelots". Das erste Air steht in g-moll und hat gravitätischen Charakter. Die Form ist unregelmässig dreiteilig. Durch innere Erweiterung besteht die erste, mit Halbschluss auf der Dominante abschliessende Periode aus neun Takten, die im dritten Teil, durch Weglassung des erweiternden Elements, regelmässige achttaktige Form erhält. Am interessantesten ist der Mittelteil gebildet. Eine durchaus regelmässige achttaktige Periode schliesst auf der Unterdominante. Nach deutlichem Einschnitt (Viertelpause) setzt ein viertaktiges Sätzchen ein, das als äussere Erweiterung der Periode, besser aber, als nach der Tonika zurückmodulierender Zwischensatz zu erklären ist. — Das Stück weist interessante Klangkontraste auf, sowohl harmonisch wie instrumental. So wirkt prächtig der Schluss in Oktaven im zweiten Teil, der zu der vollklingenden Harmonie des Ganzen in kräftigem Gegensatz steht. Nicht weniger reizvoll sind die Orchesterkontraste im dritten Teil. Bis dahin wurde alles vom Streichorchester mit Oboen (unisono mit ersten Violinen) und Cembalo bestritten, im dritten Teil tritt Klangsonderung auf. Der Vordersatz der Periode erklingt — nur von Violinen und Bratschen vorgetragen — eine Oktave höher als das erste Mal. Den Nachsatz leiten Flöten, Oboen und Fagotte ein, doch schon nach einem Takt fallen alle Instrumente in Oktaven (ohne Harmoniebildung im Cembalo!) ein, um sich aber für die Akkordbildung der Schlusskadenz in verschiedene Akkordtöne zu trennen. Rhythmisch ist der Tanz durch die Punktierten charakterisiert, ebenso durch Akzentverschiebungen, die den Schwerpunkt vom ersten Viertel des Viertakts auf das dritte verlegen.

Das zweite Air ist in jeder Beziehung ein Gegensatz zum ersten. Die Zusammengehörigkeit der beiden wird lediglich durch die Akzentverschiebungen bestimmt. Doch wird hier der schlechte Taktteil als Schwerpunktträger noch deutlicher ausgeprägt. Beide Airs verraten deutlich polnische Einflüsse, wie

sie gerade in jener Zeit und besonders in Frankreich bedeutend waren.[1]).

Zum ersten Matrosentanz kontrastiert der zweite durch die Tonart (G-dur tritt an Stelle von g-moll), durch das Tempo (dort „gravement", hier „vivement et marqué"), durch den Charakter (der Trauermarschcharakter weicht einem übermütigen Scherzo). —

Die für den ersten Tanz charakteristischen Punktierungen werden fast gänzlich vermieden. Dafür tritt eine reiche, aus dem Polnischen übernommene Unterteilung auf dem guten Taktteil deutlich hervor und verleiht dem Stück sein besonderes Gepräge. Die Harmoniebildung ist einfacher und die Akkordwirkung weniger schwer. Eine reizende Imitation in allen vier Stimmen unterbricht den homophonen Satz.

Das Orchester ist nur aus Streichern und dem üblichen Cembalo gebildet. Die Form ist dreiteilig mit regelmässiger Periodenbildung im Mittelteil. Der erste Teil mit zwölf Takten erscheint in der Wiederholung nach dem zweiten sehr frei umgebildet und auf 18 Takte erweitert.

Die „Rigaudons". Ueber die Form dieser Tanzart schreibt Walther in seinem Musiklexikon:

> „Rigaudon ist ein aus gerader Mensur, und drei bis bis vier Reprisen (worunter die dritte gantz kurtz zu seyn pflegt) bestehender lustiger Tantz, so im Aufschlag anhebet."

---

[1]) Schon im 16. Jahrhundert hatte der in Frankreich lebende Pole Jakob Polonais für die polnische Komposition zu interessieren versucht. Seine Tänze (Opiensky nennt sie in „La musique polonaise" — Paris 1918 — „vrais bijoux de musique de danse") waren in den bedeutendsten Lautenbüchern Frankreichs vertreten (z. B. Tabulatur von Besard aus dem Jahre 1618). Wie sehr sich von da an die polnische Musik der Beliebtheit erfreute, beweist der Umstand, dass N. Vallette (1618) und R. Millerand (1725) ihre Sammlungen ausschliesslich dem polnischen Musikschaffen widmeten. Bei Rameau finden sich oft polnische Elemente, oft tragen die Tänze ganz polnischen Charakter (Air grave pour deux Polonais aus „Les Indes Galantes").

Mattheson gibt im „Vollkommenen Capellmeister" die Charakteristik der „Rigaudon-Melodie":

„..... ihre Eigenschaft besteht in einem angenehmen und etwas tändelndem Schertz."

Bei Richet findet sich über Ursprung, Charakter und Ausführung folgendes:

„C'est une sorte de danse qui vient de Provence et qui se danse en figure, c'est-à-dire, par un homme et une femme. Le Rigaudon est gay et il y a plaisir de le danser".

Rameau liebt das Rigaudon. In seinen Opern und Balletten finden sich ungefähr dreissig Tänze dieser Art. Er liebt die Form und beherrscht sie meisterhaft. Wenn Kling sagt:[1])

„Den artigsten Rigaudon hat wohl Rameau in seiner Oper „Dardanus" geliefert", so muss man beifügen: die „artigsten" Rigaudons überhaupt hat Rameau geschrieben. Die beiden Rigaudons aus „Hippolyte et Aricie" werden so wenig wie das G-dur Rigaudon aus „Dardanus" ihresgleichen finden.

Der erste Tanz steht in G-dur, der zweite in g-moll. Beide haben zweiteilige Form, wobei im ersten die Perioden beider Teile regelmässig gebildet sind, während im zweiten die Periode des zweiten Teils auf 12 Takte erweitert ist.

Das Orchester des G-dur-Rigaudons steht in seiner Bildung ganz vereinzelt da. Zu Streichorchester, Cembalo und Fagotten gesellen sich Tambourin und Flageolet. Die Zusammenstellung der letztern hat dem Tanz „Tombourin" seine Charakteristik gegeben. Um nun diesem Rigaudon, das als „Rigaudon en tambourin" überschrieben ist, noch deutlicher den Tambourincharkater auszuprägen, verwendet Rameau die für dieses so typischen Instrumente.[2])

---

[1]) H. Kling: Der vollkommene Musikdirigent, S. 153.

[2]) Das Flageolet ist ein altes Blasinstrument, eine Art Schnabelflöte. Es erklingt eine Oktav höher als notiert. Das Tambourin, wie es in Frankreich gebraucht wurde, und das dem Tanz den Namen gegeben hat, ist nicht zu verwechseln mit dem spanischen Tarantellentambourin. Es ist eine lange, enge Trommel mit ziemlich tiefem Ton.

Die Flageoletstimme ist im Einklang mit den Violinen notiert, erklingt aber eine Oktave höher als diese. Das Tambourin schlägt während des ganzen Tanzes durchwegs Viertelnoten. Die Fagotte sind selbständig geführt, zur Melodie kontrapunktierend. Sie setzen im ersten und zweiten Teil mit einer Nachahmung des ersten Motivs ein und führen dasselbe durch das erste Rigaudon durch. Die geteilten Bratschen beteiligen sich an der Akkordbildung, gleichsam das Pedal des Cembalo bildend, die Violoncelle und Bässe halten fast durchwegs den Basston G, abwechselnd in Ganzen und Halben. Diese Bassbehandlung entspricht dem Charakter des Tambourins und wurde von den Theoretikern als Nachahmung des (gewöhnlich im Orchester nicht gebrauchten) Tambourins erklärt.[1])

Als ländlichem Tanz wahrt ihm Rameau bei aller Kunst den einfachen Charakter. Die Harmonie bewegt sich zwischen den Hauptstufen der Grundtonart und bringt nur kurz eine Modulation nach der Oberdominante, um aber sofort wieder nach der Tonika zurückzukehren. Besondere Modulation wäre schon des stets auf der Tonika liegenden Basses wegen nicht gut möglich. Der Rhythmus, der wie beim Matrosentanz die Teilung des ersten Viertels vorzieht und markante Schwerpunktsverschiebungen aufweist, erscheint ausserordentlich frisch und lebendig. — Im Gegensatz dazu bewegt sich das zweite Rigaudon ruhig und gemessen. Es ist nicht wie das erste „en tambourin", sondern als reines Rigaudon gedacht. Die Instrumentation ist ungemein reizvoll. Den Triocharakter wahrend, wird das zweite Rigaudon nach altem Muster von drei Blasinstrumenten ausgeführt. (Zwei Oboen und Fagott.) Dazwischen

[1]) Das „Tambourin" als Tanzstück ist weder bei Walther noch bei Mattheson erwähnt, auch Richet, Furetière und Bronsard übergehen es. Hingegen führt Rousseau in seinem Musiklexikon folgendes darüber aus: „Sorte de danse fort à la mode aujourd'hui sur les Théatres Français. L'air en est très gai et se bat à deux temps vifs. Il doit être sautillant et bien cadencé, à l'imitation du Flutet des Provençaux; et la Basse doit refrapper la même note, à l'imitation du Tambourin ou Galoubé (d. i. eine Art Flageolet) dont celui-qui joue du Flutet s'accompagne ordinairement.

wagen die Streicher ganz schüchtern eine Pizzikatobegleitung und führen nur die Kadenzakkorde „arco" aus:

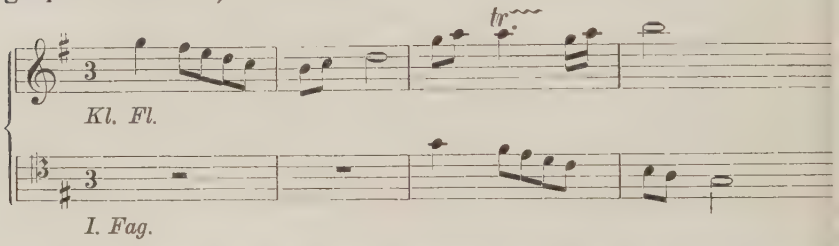
Das g-moll-Rigaudon wird (wenig verändert) vokal wiederholt. Eine Matrosin singt ein Schifferlied. — Die Streicher setzen ihre Pizzikatobegleitung wie im Instrumentalsatz fort, während eine Oboe und ein Fagott (vom Cembalo a tasto solo unterstützt) mit dem Sopran der Matrosin singen. —

Nach der Wiederholung des „Rigaudon en Tambourin" leitet ein Rezitativ des Theseus zum Monolog über, bezw. wird der Akt geschlossen.

Das Air gai, welches statt des ersten Matrosentanzes dem Chor angeschlossen wird, ist ein zweiteiliger entréeartiger Tanz muntern Charakters. Sein Hauptreiz besteht in der fast das ganze Stück durchziehenden Imitation des Hauptmotivs, die den sonst homophonen Satz wohltuend belebt.

Die Menuets. Wie das „Rigaudon en Tambourin" ist das erste Menuett ganz im ländlichen Ton gehalten. Man vergesse nicht, dass diese Musik in der Zeit entstanden ist, als sich der Drang nach dem Einfachen, nach dem Natürlichen immer mehr unter der Pariser Bevölkerung geltend machte und schon damals den Boden für die Lehre Rameaus „Zurück zur Natur" vorbereitete. Rameau selbst liebte das Ländliche, das Bäurische, darin ist er ein echtes Kind des Rokoko und wo er diesen Ton anschlägt, da entsteht immer etwas besonders Reizvolles. Laloy schreibt über die ländlichen Elemente in Rameaus Schaffen: „Rameau y met un charme (de mélancolie) qui n'appartient qu'à lui seul." Wie reizvoll ist dieses Menuett. Ueber den Pizzikatostreichern, die ausser den Kontrabässen Doppelgriffe oder Akkorde „zupfen" und den

zweiten Fagotten, die die Stimme der Contrabässe unterstützen, bewegt sich das Menuett in den Piccoloflöten und ersten Fagotten, das, durch die Imitation zwischen den beiden Instrumenten an Lieblichkeit gewinnend, wie ein fröhliches Zwiegespräch wirkt:[1])



Noch mehr als in der harmlos-fröhlichen Melodie wird der ländliche Charakter in der Harmonie ausgedrückt. Besonders der erste Teil mit seinem festliegenden Tonikabass, über dem sich nur zwei Akkorde in ihrem Begleitdienst ablösen — Tonika und Dominantseptakkord — wahrt vortrefflich den ländlichen Stil.

Das zweite Menuett ist als Trio gedacht, nach dem sich das erste wiederholt. Oboen und Fagotte führen es aus. Die Form ist dreiteilig, nach dem Schema a-b-c. Der erste und dritte Teil sind zweistimmig, der zweite dreistimmig und wahrt so die alte Form des zweiten dreistimmigen Tanzes, auf die der spätere Name „Trio" in Tanzstücken zurückzuführen ist. Die Tonart des „Trio" ist g-moll, die ausser einer Abweichung nach der Parallele nur nach der Dominante hin moduliert. Der Rhythmus ist einfach wie im ersten Menuett, ein ruhiges Fliessen in Achteln und Vierteln.

Das Air, welches an Stelle des gesungenen Rigaudon trat, ist für eine Altstimme geschrieben und bildet wieder ein Matrosenlied, eine Hymne an den Meeresgott. Der Eindruck, den dieses Stück auslöst, ist eigenarig. Hier spricht Rameau nicht die Sprache, die ihm eigen ist, vielmehr erscheint das Air als Konzession an seine Gegner, als ein Suchen nach italienischen Elementen, das hier unnatürlich berührt. An Stelle

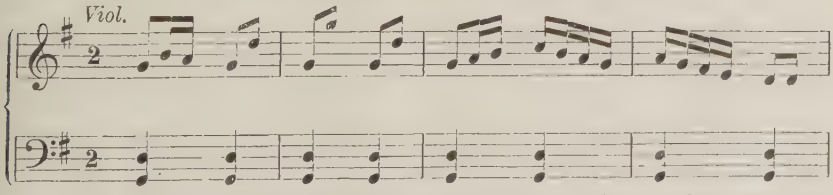
[1]) Nicht transponiert notiert, also wirklichen Klang Oktave höher denken.

logischer Deklamation tritt Melismen- und Koloraturhascherei. Im Mittelteil der in Da-Capoform gehaltenen Arie scheint sich der Komponist wieder entschädigen zu wollen, indem er ihn im Rezitativton hält. Die Arie ist in den Hauptteilen von Violinen und Continuoinstrumenten, im Mittelteil nur vom Continuo begleitet. Der Eklektizismus dieses Stückes wirkt recht unerfreulich.

Das erste Tambourin entspricht in Form und Anlage ganz dem ersten Menuett. Wieder sind kleine Flöten und Fagotte Melodieträger, während die Streicher in einfachen Akkorden über dem Tonikabass die Begleitung ausführen. Etwas mehr Klangfarbe als das Menuett erhält das Tambourin durch Teilen der Streicher in „pizzicato" und „arco". Während die ersten und zweiten Violinen ihre meist Viersaiten-Akkorde mit dem Bogen ausführen, zupfen die tiefen Instrumente ihre Dreisaitenakkorde.

Das zweite Tambourin in g-moll führen erste und zweite Violinen mit Continuo aus. Tambourincharakter liegt einzig in der Melodie, die durch Unterteilungsart und Schliessen auf dem schlechten Viertel sehr slavisch anmutet. Die Sechszehntel der zweiten Violinen geben dem Tambourin rasche und fliessende Bewegung. — Moduliert wird nicht. Der erste Teil des dreiteiligen Tanzes bewegt sich durchwegs in g-moll, der zweite beginnt in der Parallele und hält sie während des Mittelteiles fest. — Ein ganz reizendes Stück.

Das dritte Tambourin, wieder in G-dur, ist am einfachsten gehalten, erweckt jedoch den Eindruck eines urechten Tambourins und fesselt durch den flotten Rhythmus. Die Melodie liegt während des ganzen zweiteiligen Stückes in den Violinen, von Quintenvierteln des Continuo begleitet:



Ein frischer, fugenartig komponierter Chor schliesst das Divertissement ab.

Vierter Akt.

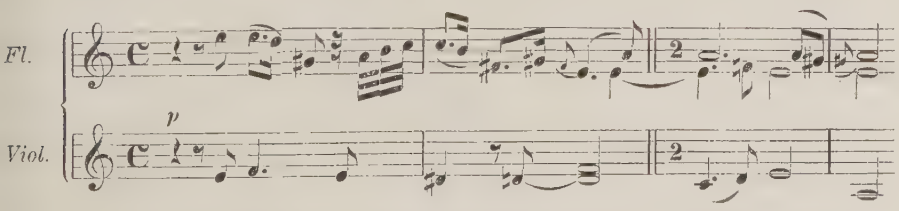
Rasch eilt nun die dramatische Linie dem Höhepunkt der Handlung entgegen, um ihn am Schluss des vierten Aktes zu erreichen. Die Folge von Phädras Eifersucht und Hass, von Oenones Verleumdung und der darauf basierenden Racheanrufung des Theseus gegen Hippolyte erscheint hier als die Tragödie Hippolytes und Aricies. Die Liebenden wurden das Opfer einer rachedurstigen Nebenbuhlerin, ihrer schleichenden Verbündeten, sie wurden das Opfer der Leichtgläubigkeit des Vaters, die wiederum durch die Ankündigung der Parzen verständlich und gerechtfertigt ist. Theseus verliess ja die Hölle mit der Erwartung auf etwas Schreckliches. Was ist da naheliegender, als dass er in der Szene, bei der er Gattin und Sohn überraschte, die Erfüllung der Parzenprophezeihung erblickte? Ist es nicht natürlich, dass er Oenone Glauben schenken muss, da er sieht, dass die Ankündigungen der Parzen in Erfüllung gehen, und dass er also aufs Furchtbarste gefasst sein musste? Sprach nicht die Situation, in der er seinen Sohn mit der Gattin erblickte, gegen Hippolyte? — Damit ist die Nebenhandlung, die den Zuschauer in die Hölle führt, psychologisch begründet. Ohne die vorangegangene Parzenverkündigung müsste die Handlungsweise Theseus als höchst widersinnig betrachtet werden. Da aber nur er der Handlung die entscheidende Wendung geben kann, musste er Oenone glauben, musste er Neptun um Rache anrufen. Hätte er das getan, ohne dass vorhergegangene Umstände die Tat erklären und entschuldigen, hätte die Charakteristik des Königs, den uns Pellegrin als einen durchaus edlen und heldenhaften Menschen schildert, gelitten.

Seiner Tat ist nun das endgültige Ergebnis der vorher geschaffenen Konflikte zuzuschreiben, seine Tat gibt der Tra-

gödie die entscheidende Wendung, wie sie im vierten Akt dem Zuschauer entgegentritt.

Erste Szene. Unter den Klängen eines Préludes öffnet sich der Vorhang. Der Zuschauer erblickt einen, am Meeresufer gelegenen, Diana geweihten Wald. Hippolyte tritt auf, niedergeschlagen, verzweifelnd. In der an das Prélude anschliessenden a-moll-Arie gibt er seinem Schmerz Ausdruck. Ungemein fein und ergreifend ertönt seine Klage: „Ah! faut-il, en un jour, perdre tout ce que j'aime?" Hier trifft Rameau den Ton, der ihm auch als Mensch am nächsten ist: die Melancholie. „On reconnaît cette tristesse, restée au fond de son coeur, mais devenue héroique."[1])

Die erste Arie, die bei Rameau meistens Da-Capoform aufweist, ist hier nach dem alten Rondeauschema gebildet, wobei die Reprisen rezitativen Charakter tragen. Die Begleitung der Reprisen geschieht nur durch das Cembalo und die Streicher, die, abgesehen von kleinen rhythmischen Figuren, aus gehaltenen Akkorden besteht, während das Hauptthema — das „Rondeau" — eine rhythmisch reiche Begleitung, ausgeführt von Streichern, Continuo, Fagotten und Oboen, aufweist. Diese Klangkontraste gewinnen an Reiz durch das Prélude und das Nachspiel, wo neben den genannten Instrumenten Flöten hinzutreten, besonders aber durch das Zwischenspiel, welches das Rondeau und die zweite Reprise verbindet und nur von ersten Violinen und Flöten ausgeführt wird:



Ausserordentlich reich- und interessant ist die Harmonie. Häufiger Akkordwechsel, ausdrucksreiche Verbindungen, Modulationen und Ausweichungen zeichnen sie aus. — Prächtig ist wieder die Deklamation.

[1]) Laloy, „Rameau".

Zweite Szene. Aricie tritt auf, unglücklich, dass Hippolyte von ihr scheiden will. Die Szene bewegt sich im Seccoton, durch ein vom Continuo begleitetes „Air tendre" unterbrochen. Aricie klagt über ihr Los: „Dieux! pourquoi séparer deux coeurs que l'amour a fait l'un pour l'autre?" Und zu Hippolyte gewendet: „Quelle autre main que la votre, si vous m'abandonnez, peut essuyer mes pleurs?" Da entschliesst sich Hippolyte, durch die Treue der Geliebten gerührt, nicht ohne Aricie zu scheiden. Als Gattin soll sie ihm folgen und Diana selbst Zeugin ihres Bündnisses sein. In einem Duett rufen die Liebenden die Gottheit an.

Das Stück ist ausdrucksarm. Besondere Gefühle sollen nicht geschildert werden, der Text erfordert keine gesteigerte Ausdrucksform durch die Musik. Ein gemeinsamer Ruf, das ist alles, was hier Rameau anstrebt. —

Dritte Szene. Aus der Ferne vernimmt man Hörnerklang. (Echte Hörner! Rameau verwendet Hörner! Und wie er sie verwendet!) Das Gefolge Dianas naht; mit einem frischen Jagdchor treten die Jäger und Jägerinnen auf die Bühne, um Zeugen des Ehebündnisses zwischen Hippolyte und Aricie zu sein. Das ist natürlich die Gelegenheit, ein Divertissement einzuflechten. Es wird zu lang, unterbricht merklich die dramatische Linie, aber es ist doch motiviert. (Der Fortschritt der französischen Oper wird auch in dieser Beziehung bemerkenswert). Seine Einführung ist begründet und auch für das Kommende nicht ohne Bedeutung. Der tragische Ausgang wird als Kontrast zu diesem frischen Treiben in seiner Wirkung gesteigert. Der einzige Fehler also: zu lang.

Das Divertissement besteht aus folgenden Stücken:

Chor

1er Air (in Rondoform) instrumental,
1er Air (in Rondoform) vokal,
2e Air en Rondeau, instrumental,
2e Air en Rondeau, vokal,
1er Menuet,
2e Menuet en Rondeau.

Die Grundtonart des Divertissements ist D-dur. Sie ist durch alle Stücke beibehalten und nur Nebensätze, wie das zweite Menuett, das Triorolle spielt, oder gewisse Reprisen des Rondos, weisen verwandte Tonarten auf und schützen vor Monotonie.

Der Chor ist einfach in Bau, Harmonie, Rhythmus und melodischer Bildung. Sein Reiz liegt im romantischen Hauch, der von ihm ausgeht, in dem so zauberhaft wirkenden Hornklang. Ganz unbekannt war den Parisern das Instrument nicht; schon früher hörte man Hörner in der grossen Oper — 1644 in Lully's „Princesse d'Elide", 1721 in Destouche's „Ballet des Eléments". Aber die meisterhafte Handhabung der Instrumente, die völlige Ausnützung ihrer Klangreize, blieb Rameau vorbehalten. Schon der Anfang mit seinen Hornquinten wirkt hier wie ein Klang aus fremder, neuer Welt:

Oder das signalartige Motiv, das nach dem Tutti in den Hörnern allein auftritt und sich im Verlauf des Chores wiederholt:

Die Schreibweise für das Horn beweist, dass Rameau das Instrument durch und durch kannte. Er vermeidet nach Möglichkeit Stopftöne, die bekanntlich nicht nur matt, teilweise rauh und ungleich klingen, sondern auch was Reinheit anbetrifft, viel zu wünschen übrig lassen. Seine Hornpartie ist ganz aus dem Naturhorn heraus entstanden: alles ausnützend, was schön und charakteristisch klang, alles vermeidend, was die Wirkung irgendwie beeinträchtigen musste. Wenn er schwer hervorzubringende Töne vermeidet, so geschieht das nur aus dem eben erwähnten Grunde und nicht etwa, wie man vielleicht glauben

könnte, mangelhafter Technik seiner Hornisten wegen. Dass Rameau tadellose Hornisten zur Verfügung stehen mussten, beweist der Umstand, dass er sich vor Triller, die grosse Virtuosität des Hornisten voraussetzen, nicht scheut, sondern sie sehr häufig und wirkungsvoll verwendet.

Das Orchester ist neben den Hörnern aus Streichern, Continuo, Oboen und Fagotten zusammengesetzt. Zu diesem Ensemble treten in den folgenden Stücken des Divertissements noch Flöten hinzu. — Der Chor ist vierstimmig, wird aber von einem „petit Choeur", bestehend aus zwei Sopranen und Alt, von Holzbläsern begleitet, wirkungsvoll unterbrochen. Mit Klangfarben entschädigt hier Rameau reichlich, ja er vermag so zu fesseln, dass die primitive Behandlung in der melodischen Bildung im Rhythmus, teils in der Harmonie, nicht zum Bewusstsein kommt. Nicht im Einzelnen, sondern in seiner Gesamtheit wirkt dieser Chor. — Das „1er Air" schliesst sich direkt an den Chor an, die Taktart $^6/_8$ wahrend. Auch hier liegt der Hauptreiz in der Gegenüberstellung der Klangfarben. Den Vordersatz der regelmässigen, den Hauptteil bildenden Periode, tragen Oboen und Fagotte dreistimmig vor, den Nachsatz, der sich nur durch Schlussbildung vom Vordersatz unterscheidet, beginnen neben den Oboen die Flöten, Hörner und Violinen und imitierend setzen im zweiten Takt — den Fagotten im Vordersatz entsprechend — die Bässe ein. Dem achttaktigen Hauptteil des „Air" folgt die ebenfalls achttaktige, periodisch gebildete Reprise, bei der die Gegenüberstellung der Oboen-Fagottegruppe und des Tutti alle zwei Takte geschieht. Durch die klangliche Sonderung befreit sich die zweite Reprise von der Steifheit der ersten. Ihre Orchestrierung bildet eine Steigerung nicht nur gegenüber der ersten Reprise, sondern auch innerhalb der wiederum achttaktigen Periode. Erste Oboen und Fagotte beginnen, die andern Instrumente treten nach und nach ein, um in prächtigem Crescendo[1]) beim Bässeeinsatz im drittletzten Takte den Höhepunkt zu erreichen.

[1]) Rameau schreibt deutlich „augmentez" vor. Also auch hier durchaus neu!

Auch tonartlich ist dieser Teil hervorgehoben, indem er die Grundtonart verlässt und sich in der Mollparallele bewegt. Das Tanzair wird vokal wiederholt. Eine Jägerin aus dem Gefolge der Göttin singt zu dieser Musik mehr oder weniger geschickte Worte. Das ist vielleicht eine solche Stelle, bei der Rameau hätte sagen können: „Peu importe qu'on entende vos paroles, si on entend ma musique". Hier soll nicht eine Rede durch Musik gesteigert werden. Hier erwächst ja die Musik gar nicht aus der Rede, hier soll das vokale Element Abwechslung in das Divertissement, in die „Unterhaltung" bringen.

Die erste Reprise der vokalen Wiederholung weicht von der des Instrumentaltanzes ab. Sie wird melodisch und harmonisch reicher. Die Gegenüberstellung der Instrumente fällt weg, da das ganze gesungene „1er Air" nur von Oboen und Continuo, an dem sich auch Fagotte beteiligen, begleitet wird.

Rhythmisch bedeutet das zweite Air eine Steigerung gegenüber dem ersten. Der $^6/_8$ Takt macht dem Gavottentakt Platz. Der Rhythmus, der nur noch durch die Triolen zu den Achteln des Vorhergehenden ($^6/_8$ Takt) Beziehungen aufweist, wird in seiner starren Regelmässigkeit wohltuend gebrochen. Die im Hauptteil stark ausgeprägten Sextolen, die in jeder Reprise einmal wiederkehren und so ihre Abhängigkeit vom Hauptteil ausdrücken, beleben den Rhythmus und beugen rhythmischer Monotonie vor. — Das Orchester ist wie im ersten Tanz zusammengesetzt, nur fehlen die Flöten und in den Reprisen die Hörner. Das sparsame Umgehen mit den Hörnern ist für Rameaus Kunst bezeichnend. Er weiss, dass eine Verschwendung mit charakteristischen Instrumenten abstumpfen müsste und den grossen Reiz des Hornes in seiner Wirkung beeinträchtigen würde. Neue Klangfarben erzielt er aber mit dem einfachsten Mittel: Aussetzen des Cembalos während einigen Takten, um beim neuen Eintritt des Akkordinstrumentes durch die gesteigerte Klangfülle und den Klangkontrast des Cembalo zur kantablen Art der Streich- und Blasinstrumente zu überraschen. — Nur mit diesem Mittel erzielt Rameau im Hauptteil des zweiten Air klangliche Gegensätze und erst in den Reprisen — die

sich übrigens nur dadurch unterscheiden, dass die erste in D-dur beginnt und nach Modulation in der Dominante schliesst, während die zweite durchwegs in h-moll gehalten ist — stellt er wieder Bläsergruppen den Orchestertutti gegenüber.

Die vokale Wiederholung geschieht auf die Weise, dass der wiederkehrende Hauptteil vom Chor, die Reprisen von einer Solostimme gesungen werden. Aber auch innerhalb des Hauptteils stellt schon Rameau Chor- und Solostimmen einander gegenüber, was dem klangreichen Divertissement immer neue Farben gibt.

Die beiden Menuette, die zusammen ein Stück bilden, da das zweite Menuett — wie gewöhnlich — als Trio gedacht ist, nach welchem das erste Menuett als Hauptteil wiederholt wird, schliessen das Divertissement. Wie die vorhergehenden Tänze sind sie in ihrem Bau wieder sehr einfach, die Motivbildung des ersten Menuetts geradezu primitiv, und doch wirken sie ungemein frisch, bieten in ihrer Instrumentierung sogar manche Reize. Interessanter und erfindungsreicher ist das zweite Menuett, das im wörtlichen Sinne ein Trio bildet: es wird dreistimmig, von Oboen und Fagotten, ausgeführt. Die unbedingte Zugehörigkeit zum ersten Menuett wird durch das rhythmische Motiv,

das im ersten Menuett das Hauptmotiv bildete, hier nur vorübergehend auftritt, festgelegt. Die Gesamtform des ganzen Menuetts ist nach dem gewöhnlichen Schema der zusammengesetzt-dreiteiligen Liedform gebildet:

A	B	A
a—b—c	a—b—c	a—b—c

Das Divertissement wird durch einen plötzlichen Sturm unterbrochen.

„La mer s'agite; on en voit sortir un monstre horrible" heisst die Regiebemerkung. Rameau liefert wieder ein Stück

Programmusik, die Bewunderung erweckt. Mit einfachsten Mitteln schildert er das Brausen des Meeres, das Pfeifen der Winde. Aehnlich wie in der Donnermusik des ersten Aktes sausen die Holzbläser über den tremolierenden Streichern. Und wie sich ein nahender Sturm erst in mehr oder weniger grossen Zwischenräumen durch kurzes Pfeifen anmeldet, dann das Pfeifen immer deutlicher und anhaltender wird, sich in kürzern Abständen wiederholt, um schliesslich unausgesetzt sein Wesen zu treiben, führt Rameau seine Bläser, die zum Toben des Meeres, das er in den Streichern ausdrückt, den Wind nachahmen. Erst wagen sich die Blasinstrumente mit der kleinen Figur hervor:

Aber schon im nächsten Takt wird die Zweiunddreissigstel Pause durch eine Note ersetzt:

und immer ausgedehnter wird die Figur, schon im nächsten Takt weist sie fünf, dann sechs, dann sieben Noten auf, um sich beim Einsatz des Chores in fast durchwegs laufende Zweiunddreissigstel-Passagen, an denen sich nun auch die Geigen beteiligen, zu entwickeln. (Dabei wird immer auf dem Ton f eingesetzt, sodass die Bläser immer höher hinauf sausen).

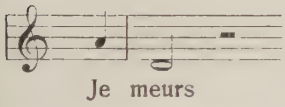
Und in dieses Toben der wilden Elemente dringt der Angstschrei des Chores: „Quel bruit! Quels vents! O ciel, Quelle montagne humide!" Die Stimmen bewegen sich in den hohen Lagen und gewinnen dadurch an Durchdringungskraft. Ihre langen Noten bilden einen Kontrast zu den kurzen des Orchesters, der prächtig dazu angetan ist, die menschliche Schwachheit gegenüber der zürnenden Natur zu schildern: In

der Natur ein schonungsloses Treiben der entfesselten Elemente, beim Menschen ein Angstschrei, wie man ihn bei Verzweifelnden hört, die wehrlos einer stärkern Macht gegenüberstehen. Wenn aber das Ungeheuer dem Meer entsteigt, vernimmt man im Chor auf dem Des-dur Akkord den Entsetzensruf: „Quel monstre!" Könnte man diesem Entsetzen schönern Nachdruck verleihen? In der grössten Not wenden sich die schwachen Sterblichen zur Gottheit. Nach einer Generalpause setzt der Chor mit seinem Ruf an Diana a capella ein, worauf aber das Toben im Orchester gleich wieder fortsetzt.

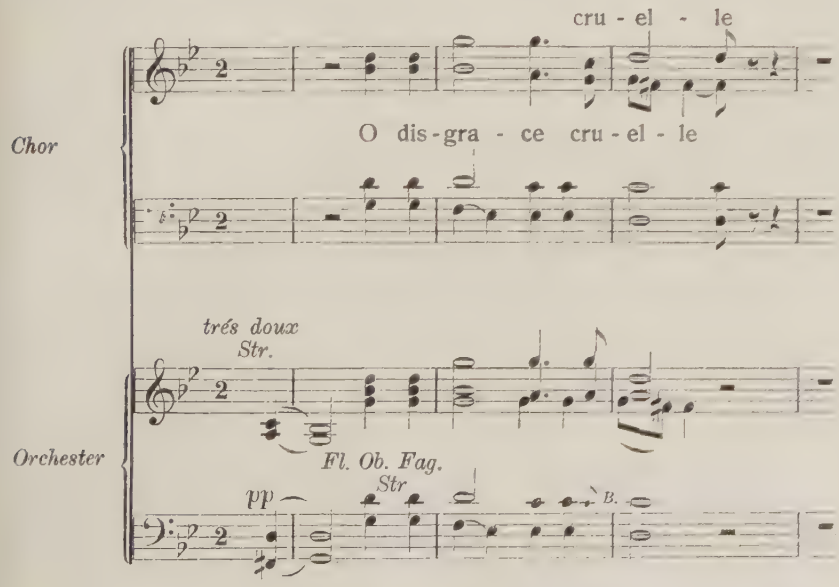
Der Sturm legt sich, Hippolyte tritt an das Ungeheuer. Vergeblich ruft Aricie dem Geliebten nach. Nebel umgeben ihn und er entschwindet den Augen der Anwesenden. Nochmals packt Entsetzen den Chor. In die nervös pulsierenden Instrumente dringt der Schrei: „Dieux! Quelle flamme l'environne!"

Wie ergreifend wusste doch Rameau, Aricies Schmerz zu schildern, wenn nach dem langgehaltenen Ton, den die Prinzessin ganz allein, als grossen Kontrast zu dem eben vorangegangenen Tutti singt, plötzlich die Streicher mit der schwermütigen harmonischen Wendung einsetzen:

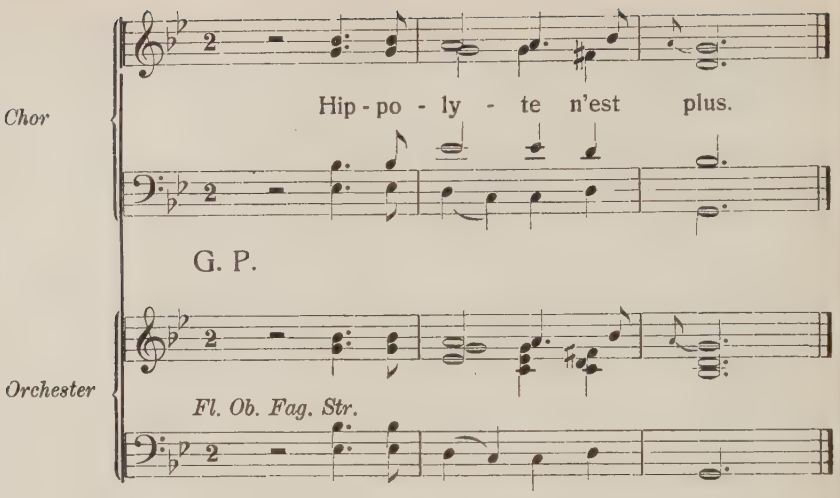
Wie ergreifend sind die letzten Worte der in tiefe Ohnmacht fallenden Aricie, die wieder unbegleitet, nach kurzer Generalpause kaum hörbar hervorgebracht werden:



Ein Quintsextakkord in den Streichern moduliert nach g-moll, pp setzt der Chor ein:



Und dann nach einer Generalpause, als fürchte man sich der traurigen Wahrheit:



Vierte Szene: Phädra hat die Klage vernommen. Mit der Frage: „Quelle plainte en ces lieux m'appelle?" naht sie sich dem Chor, der ihr darauf die Worte wiederholt: „Hippolyte n'est plus". Schmerz bemächtigt sich ihrer, doch kurz wendet sich der Chor an sie: „O regrets superflus!"

Wie hier Rameau die Solostimme dem Chor gegenüberstellt, verdient besonderer Erwähnung, da die Wirkung von seltener Kraft ist. Dem Seccoton Phädras, die das erste Mal ohne Begleitung, dann nur von Continuo gestützt, singt, tritt der Klangreichtum des Chores gegenüber, der sich mit dem der Streich- und Blasinstrumente mischt.

Phädra hat durch den Chor vom Unglück, das Hippolyte und Aricie getroffen, erfahren. In fürchterlichen Anklagen gegen sich bekennt sie ihre Schuld. Ihr Gewissen peinigt sie. Da wusste Rameau wieder eine Szene von dramatischer Wucht zu schaffen, die ihn würdig der Grössten auf dramatischem Gebiete macht.

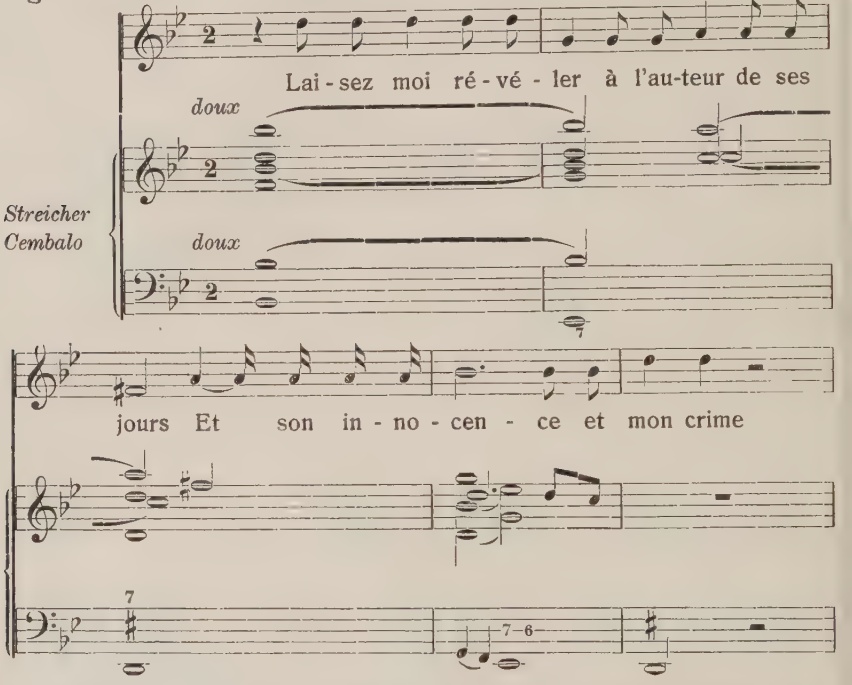
Wie ein Ruf des Gewissens erklingt die Streicherfigur

nach den Worten: ,,Qu'ai-je fait?" Die innere Unruhe, die an Verzweiflung und Wahnsinn grenzt, findet in den tremolierenden Streichern prächtig Ausdruck. In den arpeggiert aufeilenden Violinen, die mit allen Streichern in einem wuchtigen Schlag den Höhepunkt erreichen, illustriert der Komponist die Worte: „Quels terribles éclats!" Und die Tonmalerei bei der Stelle: "Où me cacher? Je sens trembler la terre, Les enfers s'ouvrent sous mes pas", könnte sie einfacher und zugleich so treffend sein? Ein Beben ertönt im Orchester, das durch die rhythmische Figur

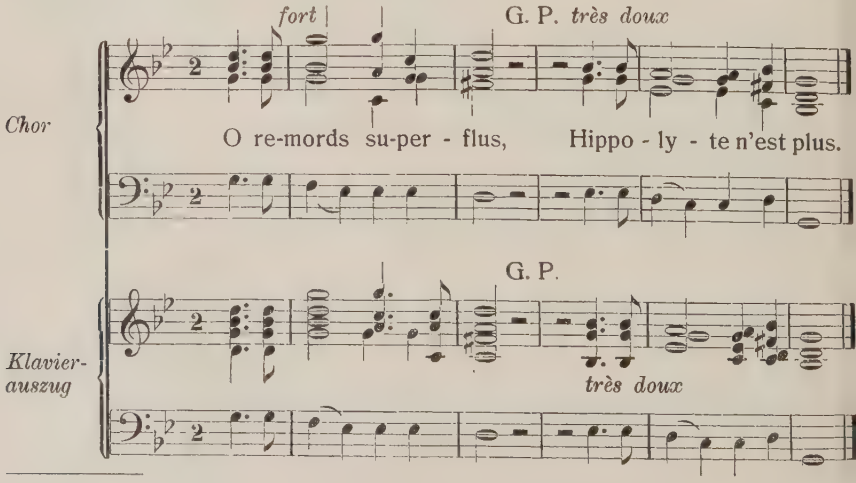
zu der beängstigenden Stelle gesteigert wird, wo die ersten Violinen das Oeffnen der Hölle malen, das Phädras kranker Geist erblickt:

Aufgeregt pulsieren die Streicher zu den Worten: „Tous les Dieux, conjurés pour me livrer la guerre, arment leurs redoutables bras", um sich aber bald zu gehaltenen Akkorden zu vereinigen, über denen Phädras Worte an die Gottheiten düster erklingen. Die Doppelgriffe in den Violinen und Bratschen erhöhen die Kraft der interessanten, durch ihre kühnen Dissonanze verblüffenden Akkorde:

Diese Spannung löst sich und beinahe weinend, mild und ergeben betet die Königin:



Aber wie das erste Mal, hat der Chor darauf keine andere Antwort als: „O remords superflus". Und nach der Generalpause,[1]) pp: „Hippolyte n'est plus".



[1]) Ein ganzer Takt.

Könnte man tiefer ergreifen? Ist diese Musik wirklich unmodern geworden? Nein, heute noch werden solche Szenen den verständnisvollen Zuhörer in Spannung halten, solche Szenen werden noch dem Modernen tief ins Innerste sprechen. Wenn der Vorhang nach dem vierten Akt gefallen ist, wird der Hörer befreit aufatmen, denn diese Musik hat ihn zum Miterleben gezwungen. Er litt mit Aricie und Hippolyte, er verzweifelte mit Phädra, er klagte mit dem Chor: „Hippolyte n'est plus".

Fünfter Akt.

Der letzte Akt bringt die Lösung der Konflikte. Das dramatische Moment rückt stark in den Hintergrund, das lyrische wird herrschend. Die eigentliche dramatische Gestalt, der am deutlichsten gezeichnete Charakter, Phädra, wird im Schlussakt vollständig ausgeschaltet. Die Königin hat dem Gatten ihre Schuld bekannt und darauf Selbstmord begangen. Dieses wichtige Handlungsmoment, das Racine in seiner Tragödie vor den Augen des Publikums sich abspielen lässt, interessiert Pellegrin weniger. Er verzichtet auf die dramatische Belebung der Handlung und lässt den Selbstmord der Königin durch Diana verkündigen.[1]) Er will offenbar mit dem Höhepunkt am Schluss des vierten Aktes die dramatische Linie abschliessen, um den letzten Akt, dem Geschmack des französischen Rokoko entsprechend, vorwiegend dem Bildelement, dem Ballett, zu widmen.

Der Akt zerfällt in zwei Teile, „Tableaux". Der erste, der — wie im vorhergehenden Akt — am Meer spielt, zeigt Theseus, der von der Unschuld seines Sohnes erfahren hatte und sich in Verzweiflung über seine ungerechte Rache ins Wasser stürzen will. Er wird aber von Neptun davon abgehalten, der ihm kundtut, dass sein Sohn von Diana beschützt worden sei und noch lebe. Zur Strafe für seine ungerechte Rache darf aber der König seinen Sohn nie mehr sehen.

Wenn Rameau dem ersten Bild durch seine Musik etwas dramatische Kraft verliehen hat, so folgt er im zweiten ganz dem Dichter und offenbart seine ebenso vollkommene lyrische Kunst. Schon im szenischen Moment liegt Lieblichkeit und Anmut: „Le théatre représente des jardins délicieux qui forment

[1]) Diese Milderung in der Dramatik ist übrigens wieder ein deutlicher Rokokozug in der Oper Rameau-Pellegrins.

les avenues de la forêt d'Aricie". Aricie erwacht aus einem langen Schlaf, traurig über den Verlust des Geliebten: „Mes yeux, vous n'êtes plus ouverts que pour verser des larmes!" Da erscheint Diana mit ihrem Gefolge von Schäfern und Schäferninen und verkündet der Trauernden, dass Hippolyte noch lebe. Zephire bringen den Totgeglaubten vor Aricie. Die allgemeine Freude wird nun durch ein langes, die Oper abschliessendes Divertissement gefeiert.

Der Text, der uns heute sehr schwach erscheint und in seiner Urform unmöglich den modernen Theaterbesucher fesseln könnte, darf nicht ohne weiteres verworfen werden, wenn man sich in die Rokokozeit versetzt. Wenn unser Gefühl sich dagegen auflehnt, dass nach dem Schluss der Handlung das eigentliche Wichtige durch lange Divertissements verwischt wird, so darf man nicht vergessen, dass das französische Publikum jener Zeit gerade darin eine Steigerung sah, wo wir heute ein Abfallen erblicken. — Dass die Ansprüche für die Tragödie nicht dieselben waren, wie für die Oper, wurde am Anfang gesagt. Die Oper sollte den Leuten einen vergnügten Abend bereiten, und wenn nun Rameau, dem Geschmack der Zeit weit vorauseilend, Szenen schaffte, wie die am Schluss des vierten Aktes, musste er sich bemühen, den tiefen Eindruck, den seine gewaltige Kunst machte, wieder zu verwischen. Die Oper wollte man nicht ergriffen verlassen. Damit hängt auch alles andere, uns albern Erscheinende im Buch Pellegrins zusammen. Die Szene, die dramatisch wirken musste, die Racine so eindrucksvoll in seiner Tragödie erstehen lässt, Phädras Selbstmord, ist hier nur erzählt; Götter, Meerungeheuer etc., die wohl Farben der Handlung, aber nicht Drama geben, erstehen vor den Augen des Pellegrinischen Publikums, während sich dann hier Racine auf ihre Erwähnung durch „Sterbliche" beschränkt. —

Das hohe Publikum, der Hof, wollte Bilder haben und erst in zweiter Linie Handlung, und der Geschmack der Mächtigen war dem Opernlibrettisten Gesetz. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, muss also Pellegrins Buch als sehr geschickt bezeichnet werden; es entsprach vollauf dem Bedürfnis

der Zeit. Soll aber die Oper heute noch ihre Wirkung tun, so muss man schonungslos in Pellegrins Arbeit eingreifen. Alles, was uns als Ballast erscheint, muss verschwinden, die eigentliche dramatische Linie gleichsam herausgeschält werden. Das Ballett soll dort bestehen, wo es wirkliches Bedürfnis ist, d. h. wo es Cäsur oder Ruhepause bilden kann, wo es als Kontrast zur Dramatik letztere betonen kann. Dort aber, wo die dramatische Linie keine Unterbrechung duldet, muss es ausgeschaltet werden, auch wenn damit die köstlichsten Perlen von Rameaus Kunst verloren gehen. Es bleiben dann immer noch genug köstliche, die es wert sind, vor völligem Vergessen gerettet zu werden.

ERSTES BILD.

Das Vorspiel zum fünften Akt, welches die Arie des Theseus einleitet, schildert die Gewissensqualen, die den unglücklichen Vater martern. Der ganz typische Rhythmus

bezw.

erinnert an die Einleitung der Ouvertüre und an die Szenen in der Hölle. Man ahnt bereits das Leitmotiv! Diese neue und grösste Qual, den Sohn unschuldig ins Verderben gestürzt zu haben, reiht sich denen, von den Parzen vorausgesagten und bereits eingetroffenen an. Durch dieses rhythmische Motiv wird gleichsam an die Prophezeihung der Parzen erinnert. Die Beziehung zum eben Vorausgegangenen aber, das die neuen Leiden des Theseus schuf, deutet Rameau durch Beibehalten der Tonart g-moll an, in der der vierte Akt geschlossen wurde.

Erste Szene. Das Orchester setzt sich in der Einleitung aus Flöten, Oboen, Fagotten, Streichern und Continuo zusammen, die Arie und die nachfolgenden Szenen werden nur durch Streicher begleitet. Die Arie bewegt sich ganz im Rezitativton. Rameau bemüht sich, die natürliche Deklamation eines erregten und vor Schmerz zerwühlten Menschen getreu in seine

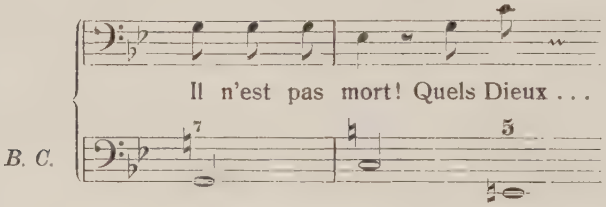
Musiksprache zu übersetzen und die Ausdruckskraft durch musikalische Mittel zu steigern. Diese findet er in erster Linie in den unruhigen Rhythmen. Sie sind das Grund- und Hauptelement dieser Szene und nur kurz setzen sie aus. Die Worte: „O douleur qui m'accable! Il était innocent. Dieux que je suis coupable!" singt Theseus nur über gehaltenen Harmonien. Offenbar lag es Rameau daran, diese Erkenntnis des Königs, dass sein Sohn unschuldig war, besonders hervorzuheben und zugleich einen Kontrast zu schaffen, um der Uebermüdung durch den gleichen Rhythmus zu steuern. Bei den Worten: „Rentrons dans les enfers" setzt wieder das Grundelement ein. In abfallender Linie schildert es den Drang des Fürsten sich in die Hölle zu stürzen:

Noch einmal am Schluss der Szene tritt ruhige Bewegung ein, der Entschluss des Königs steht fest, deutlich soll er vernommen werden:

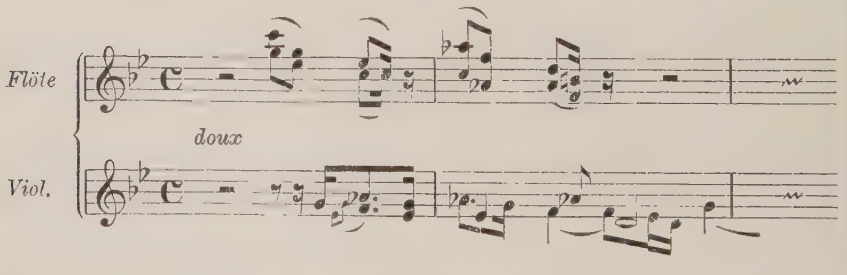
Zweite Szene. Wie sich der König ins Meer stürzen will, erscheint aus den Fluten Neptun, den Unglücklichen zurückhaltend.

Die Szene zwischen dem Meergott und Theseus bewegt sich im Recitativo accompagnato, das leitmotivartig jene Schicksalsschläge, die in den Höllenszenen so deutlich ausgeprägt wurden und zu den Verzweiflungsrufen Phädras erklangen, wieder aufnimmt.

Die Rezitativszene ist prächtig gearbeitet, der Ausdruck wahr und lebenswarm gestaltet. In den verminderten Akkorden drückt sich der Schmerz aus, in dem endlosen Schwanken der Harmonien und in der reichen Modulation die Unruhe im Innern des Königs. Wie prächtig wirkt das helle C-dur, wenn Theseues erfährt, dass sein Sohn noch lebt:



Schmerzvoll erklingt die dem Arioso nähernde Stelle in c-moll, (bei der sich zu den Streichern — ohne Bratschen — zwei Flöten gesellen), da ihm ein Wiedersehen verweigert wird:



Die herrliche Flötenfigur klingt wie ein sich völliges Ergeben in die von oberer Macht auferlegte Strafe. Die Melancholie gewinnt die Oberhand und findet in Rameaus Musik den schönsten Ausdruck. (Man denke an die kühnen Dissonanzen!) Die Stelle erinnert an die schwermütige Arie im zweiten Akt: „Puisque Pluton est inflexible", die ja als Musterbeispiel für Rameaus Meisterschaft im Schildern jenes, ihm

nur allzu bekannten seelischen Zustandes gilt. Der Eindruck, den dieses Arioso macht, wird leider durch den trockenen Schluss des Bildes verwischt:

ZWEITES BILD.

Dritte Szene: Unter den Klängen einer „douce symphonie" hebt sich der Vorhang. Im Walde auf dem Rasen schläft Aricie. Die Musik begleitet ihren Schlaf. Das ungemein zarte Stück mit seinen gebundenen Achteln erinnert an das Rondeau „Sommeil" im Dardanus. Doch während dort durch alle Stimmen zwei zu zwei gebundene Achtel gehen, bilden sie hier nur die Begleitung, über der sich ein kantables Thema mit Gegenthemen bewegt. Die zweiten Violinen beginnen es, nach zwei Takten imitieren die ersten Violinen, im fünften Takt nimmt die erste Flöte das Thema auf. Im Verlauf entwickelt sich eine reizvolle kontrapunktische Verarbeitung. Der ruhige Rhythmus des geraden Taktes wird durch Figuren mit kleinen Notenwerten unterbrochen. Diese Unruhe wird nötig durch den Zweck der „Symphonie": denn während das Rondeau im Dardanus zum Einschlafen erklingt, soll diese Musik die schlafende Aricie erwecken. Sobald die Unruhe in die Musik tritt, schlägt Aricie die Augen auf. Verwundert fragt sie sich: „où suis-je?" und ist untröstlich, dass sie erwachen musste; denn der Schmerz über den verloren geglaubten Hippolyte wird sie nie zur Ruhe kommen lassen.

Die Bühne wird heller. Zauberhaft, wie aus weiter Ferne, erklingt zarte Musik. Zwei Flöten bringen pp das wiegende Terzen-Sextenmotiv:

Unisono imitieren die Violinen, dann die Violoncelle, zuletzt die Bratschen, während in den Flöten kantable Gegenthemen erstehen. Nach zwölf Takten schliesst das Sätzchen mit vollkommener Kadenz in e-moll. Ganz allein, prächtig kontrastierend, beginnt nun Aricie:

und mit dem ersten Motiv fallen die Instrumente nach und nach imitierend ein. Dazwischen wieder das Erstaunen Aricies:

Und weiter klingt die zauberhafte Musik. Aber plötzlich rafft sich die Prinzessin auf und schmerzvoll und entschieden zugleich dringt ihre Stimme durch das anmutige Wiegen in den Instrumenten: „Non, non! ces sons harmonieux, ce soleil qui brille à mes yeux, sans Hippolyte, hélas! rien ne saurait me plaire".

In ausdrucksvoller Modulation führt Rameau diesen Satz über a-moll und schliesst in vollkommener Kadenz mit grosser Terz im Schlussakkord.

Der rhythmisch ruhig dahin fliessende Satz bewegt sich harmonisch vorwiegend in den Hauptstufen; durch die selbständige Stimmführung, Wechsel- und Nebennoten, Durchgangsnoten auf guten Taktteilen, ausweichend aufgelöste Vorhalte, entstehen aber manche interessante und ausdrucksvolle, teilweise ganz kühne harmonische Wendungen.

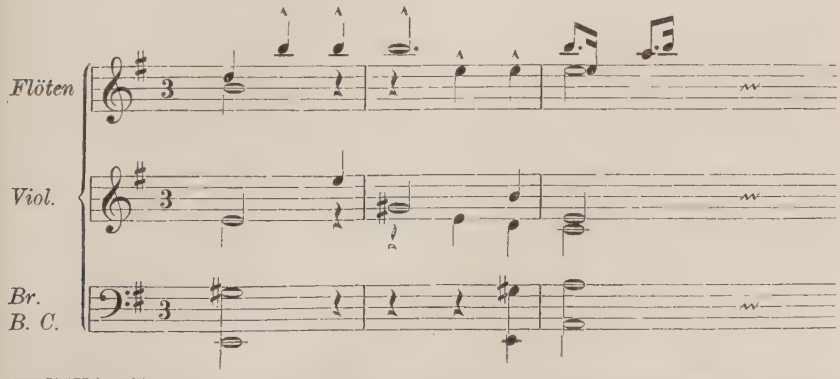
Schmerzvoll beginnt die dreiteilige, in Dacapoform gehaltene Arie mit dem eindringlichen Motiv:

das im Verlauf der Arie imitiert wird und variert oder in der Grundform wiederkehrt. Nach kurzer Einleitung setzt die Klage Aricies ein: „Mes yeux, vous n'êtes plus ouverts que pour verser des larmes."

Auch hier wieder nur wenige Takte, die mit Konsonanz beginnen. Mit akkordfremden Noten durchsetzt Rameau die im Grunde einfachen Harmonien und erzielt durch die Dissonanz die ergreifend schmerzliche Wirkung.[1])

Auch in der Arie macht Rameau von den Punktierten ausgiebig Gebrauch und stellt damit die Zusammengehörigkeit mit dem Vorhergehenden fest. Ganz auffallend ist die Verwandtschaft des zweiten Teils der Dacapoarie mit den letzten Takten der Trauermusik. Die Sinnverwandtschaft (beidemal drückt Aricie aus, dass die Zaubertöne ihren Schmerz nicht lindern können) ist musikalisch durch Parallelstellung charakteristischer Momente ausgedrückt.

Das erste Mal:

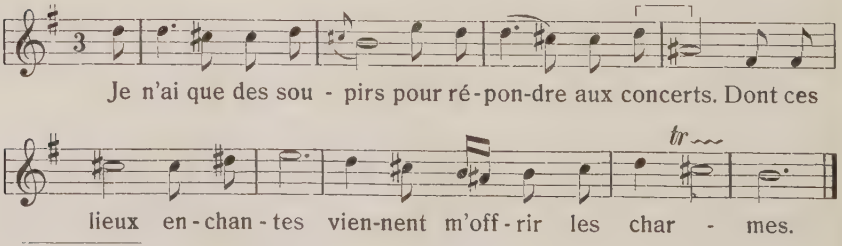


[1]) Traité de l'Harmonie, p. 141: Les plaintes tendres demandent quelque fois des dissonances par emprunt et par supposition, plutôt mineures que majeures; faisent régner les majeures qui peuvent s'y rencontrer dans les parties du milieu plutôt que dans les extrêmes. — Les langueurs et les souffrances s'expriment parfaitement bien avec des dissonances par emprunt.

In der Da-Capo-Arie:

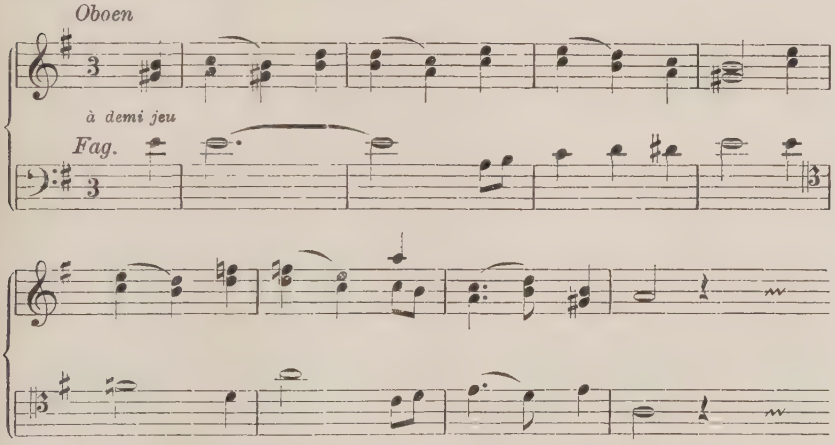
Auffallend ist die Orchesterbehandlung dort, wo es gilt, zarte Stimmung zu schaffen. Meistens greift an solchen Stellen der Komponist zur Dreistimmigkeit, die von den hohen Instrumenten bestritten wird. Und zwar mischt er meistens Flöten mit Violinen. Das Arioso Amors im Prolog: „Pourquoi me bannir de ces lieux?" wurde von zwei Flöten und den ersten Violinen begleitet, die herrliche Arie Aricies im ersten Akt: „Hippolyte amoureux" von ersten, zweiten Violinen und Flöte, der Mittelteil dieser Arie wieder von zwei Flöten und ersten Violinen. Diese Mischung von hohen Instrumenten mit der Sorpanstimme ist von ganz eigenem Reiz und besonders nach verhältnismässig dicker Instrumentation als schöner Kontrast wirkungsvoll. Jede Stimme ist selbständig geführt und da sie zu den andern klanglich kontrastiert, kommt ihre Linienführung besonders schön zur Geltung.[1])

Charakteristisch ist wieder der Drang nach h-moll und der verminderte Quartensprung im zweiten Teil, wo Aricies Liebesschmerz den höchsten Ausdruck erfordert:

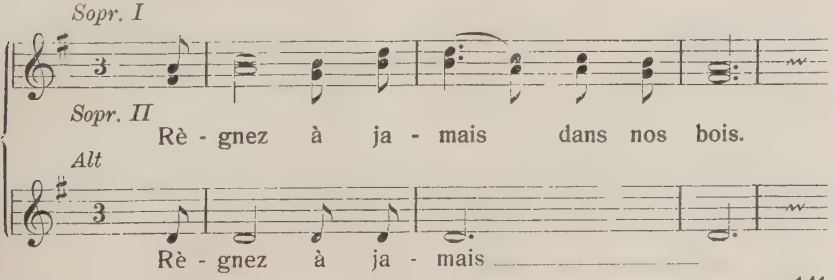


[1]) Man denkt hier unwillkürlich an die alte Art, bei mehrstimmigen Gesängen einen Teil der Stimmen vokal, den andern instrumental auszuführen.

Vierte Szene. Ein frischer, im Dreitakt und dem heitern G-dur sich bewegender Chor der Hirten und Hirtinnen bricht die Klage der Prinzessin ab. Die Einfachheit im harmonischen und rhythmischen Bau, die nur mit feinen Imitationen durchsetzte Homophonie, das Neueinsetzen der ziemlich lang pausierenden Oboen wirkt ungemein frisch und prächtig kontrastierend zur Elegie der vorhergehenden Szene. Der Charakter des Ganzen nähert sich einem ländlichen Tanz, wobei die Triostellen der Fagotte mit den pastoralen Oboen diesen Eindruck fördern. Prächtig wirken sie, wenn plötzlich der vierstimmige Chor und das aus Oboen, Fagotten, Streichern und Continuo bestehende Orchester aussetzt, und die Holzbläser ihr sanft bewegtes, tänzelndes Trio ausführen:



oder wenn als Gegenwirkung zum Tutti nur der „Petit Choeur", der aus Sopranen I und II und Alt besteht, von Violinen, Oboen Bratschen und Violoncellen unterstützt, das kantable Sätzchen bringt:



Die Terzen in den Sopranen wirken in ihrer ländlichen Unschuld so herzerfrischend, dass man über unsere Ueberkultur weinen möchte. Es ist, als klinge aus dieser Musik der Ruf der Zeit: Zurück zur Natur!, als kämen diese Töne aus dem Innersten des nach Ruhe und Frieden sich sehnenden Meisters. Und das alles stammt von der gleichen Feder, die so erschütternd den vierten Akt abschloss, die mit dramatischer Wucht die Schrecken der Hölle schilderte, die den zarten Liebesklagen so viel Ausdruck verlieh! Barock und Rokoko!

Dem Ruf der Landleute nach der Göttin schliesst sich Aricie an. Durch Hinzutreten der Solostimme erfährt der Chor eine Steigerung. Im Abwechseln der Tutti mit dem „Petit Choeur" oder mit der Solostimme, oder Kombination der Solostimme mit Chorsopranen und Choralten entstehen hübsche Klangkontraste, die den einfachen Grundbau mit frischen Farben lebendig und reizvoll gestalten. Das freiere Eintreten der einzelnen Stimmen und die immer reicher werdende Nachahmungstechnik verleiht bereits den Charakter der Polyphonie, wenn dieselbe auch rhythmisch nicht als solche vollauf ausgeprägt ist. —

Fünfte Szene. Die Auftrittsarie der Göttin weist wieder jene Orchestration auf, die zur Sopranstimme 3 hohe Instrumente gesellt, diesmal wieder 2 Flöten und erste Violinen. Die Arie erinnert im rhythmischen Bau an die Arie Aricies im ersten Akt: „Hippolyte amoureux". In erster Linie ist es die Punktierte, die in beiden Arien stark betont ist, dann aber die Figur:

die in beiden Arien herrschend ist. Ebenso ist die Verwendung der Koloratur in beiden ähnlich. Auffallend ist die beinahe gleiche Länge. Ist es Zufall oder sind diese Parallenen Absicht? Im ersten Akt klagte Aricie über ihr Schicksal, das sie zwang, Priesterin Dianas zu werden und ihr verwehrte, dem Drang ihres Herzens nach Hippolyte zu folgen. In dieser Arie deutet die Göttin an, dass Aricies Sehnen bald gestillt werde. Die Göttin, durch die sie Hippolyte zu verlieren glaubte, wird

ihr den Geliebten selbst bringen. — Wollte Rameau diese Beziehungen vielleicht durch musikalische Parallelen ausdrücken? Auffallend ist auch das Verhältnis der Tonarten. Jene Arie, die den Verlust beklagte, stand in h-moll, in der Durparallele steht die, welche das Wiederfinden ausdrückt. Es ist kaum anzunehmen, dass solche auffallenden Beziehungen Zufall sind. Nimmt man sie aber nicht als Zufall an, so widerlegt man damit die weitverbreitete Ansicht, dass Rameau seine Libretti nebensächlich und nachlässig behandelte.

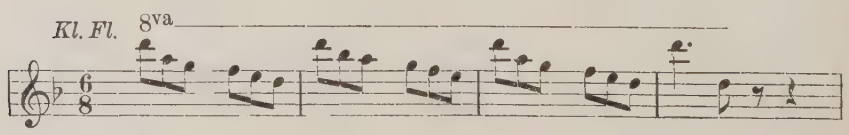
Sechste Szene. Im Rezitativ geht die Handlung weiter. Aricie, die nicht ahnt, dass Hippolyte noch lebt, ist über die Ankündigung der Göttin, ein Gatte werde ihr zuteil, entsetzt. Wie Rameau selbst im Seccoton durch ariose Wendung innerlichen Ausdruck zu schaffen vermag, zeigt die Stelle:

Auffallend ist wieder die prächtige Deklamation. Intervalle und Rhythmus entsprechen dem Fallen und Steigen des natürlich empfundenen Sprechtones. Die melodische Linie folgt genau der des Satzinhaltes. Der Verlust des Geliebten ist das Wichtigste und so erfährt auch die Linie bei diesem Wort die höchste Steigerung. Durch die schmerzvoll wirkende Wechselnote Fis wird dem Wort noch besonderer Nachdruck verliehen. Das ist wesentlich an Rameaus Kunst, und diese Erkenntnis muss die falschen Behauptungen widerlegen, dass Rameau seinen Text oberflächlich behandelte. Wir haben gesehen, dass es in der Tat Stellen gibt, wo natürliche Deklamation einer schwungvoll geführten melodischen Linie geopfert wurde, aber immer handelte es sich dabei um Arien, die für die Handlung wenig Bedeutung hatten und mehr als „Concerto" für den Sänger in Divertissements standen. So auch die Koloraturen. In den

Divertissements trifft man sie oft unmotiviert an, als eine Konzession an die Eitelkeit der Sänger. Während der Handlung, an wichtigen Stellen, wo es heisst, zu ergreifen und nicht nur zu unterhalten, treten sie aber entweder als Ausdruckssteigerung auf oder sie untermalen wichtige Worte, indem sie durch Koloratur gleichsam ihren Sinn wiedergeben. So auch die Koloratur in diesem Rezitativ bei der Stelle: „Doux zéphire, volez en ces lieux", wo sie der Komponist beim Worte „volez" als tonmalerisches Element, das den Sinn des Wortes musikalisch ausdrückt, anwendet:

Die auf- und absteigende Linie entspricht einerseits dem natürlichen Formempfinden, andererseits malt sie zugleich den Vorgang, den diese Worte ausdrücken sollen. Zuerst das Auffliegen und dann ein Sinken zur Erde. So steigt auch die musikalische Linie beim Wort „volez" und fällt bei den Worten „en ces lieux".

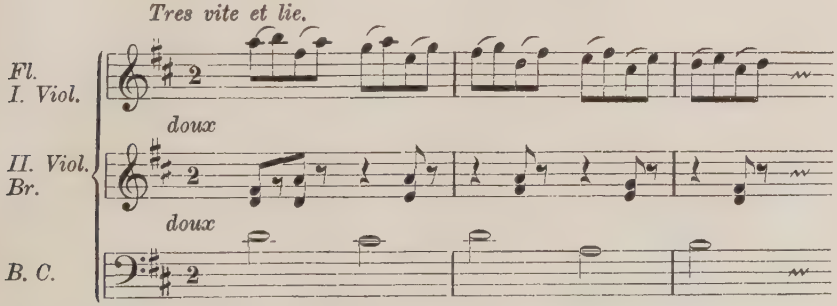
Siebente Szene. Die Zephire folgen der Aufforderung der Göttin: „Volez en ces lieux! Il est temps d'apporter le dépôt précieux que j'ai commis à votre zèle" und bringen Hippolyte herbei. Das Fliegen der Zephire malt Rameau mit einer, nur ihm eigenen, Händel übertreffenden Kunst. Er liebt das Thema „Vols des Zéphirs" und oft begegnet man in seinen Werken Tonmalereien oder Charaktertänzen, die das leichte Schweben und Weben dieser lichten Wesen der Mythologie behandeln. Ein Meisterstück dafür gibt er in seinem Ballett „Les Indes Galantes", das 1735, also zwei Jahre nach Hippolyte und Aricie, entstanden ist. „Kann man den mit Blumen spielenden Zéphir zierlicher schildern als durch diese Figur?":



schreibt Karl Nef in seiner „Einführung in die Musikgeschichte.[1]) Laloy bringt diese Stelle unter den Beispielen, die den Satz bestätigen sollen: „Chez les Italiens, elle (la mélodie) ne cherche qu'à plaire, â étonner ou â divertir; chez Rameau, elle a toujours un sens: c'est une image, non un jeu. Pour peindre, elle est sans rivale; il suffit qu'elle paraisse, et d'un coup le tableau se dessine".[2])

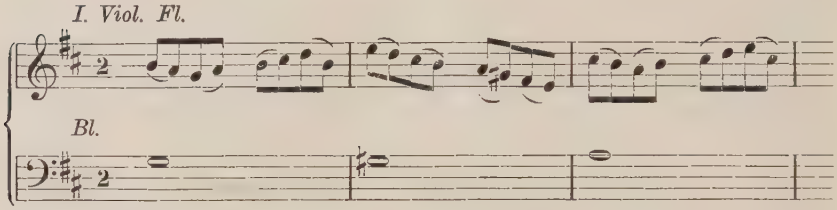
Das Gemälde in Hippolyte und Aricie weist noch nicht jene meisterhafte Behandlung auf, wie das entsprechende in „Les Indes Galantes", steht aber gegenüber Werken anderer Komponisten doch ganz einzig da.

Das sechszehntaktige Sätzchen, dem sich noch sechs Takte gleichsam als Coda anschliessen, wird von Flöten, Streichern und Continuo ausgeführt. Es steht in D-dur und geradem Takt. Die Tonart ist nicht Zufall, weil sich etwa das Ganze um D-dur bewegt, vielmehr erwächst diese aus Rameaus Tonalitätsgefühl: „Le mode majeur, pris dans l'octave des notes ut, ré et la, convient aux chants d'allégresse et de réjouissance"[2]) im Gegensatz zum d-moll in dem ersten „Air pour Zéphir" in „Les Indes Galantes", worüber es heisst: „Le Mode mineur pris dans l'octave des notes ré, sol, si ou mi, convient à la douceur et à la tendresse"[3]) Dort ein zierlich zartes Spiel, hier ein fröhlich bewegtes Schweben. Die leichtbeschwingte Melodie in den ersten Violinen, die mit den Flöten unisono gehen, bewegt sich über der schwankenden Begleitung der tiefen Streichinstruemnte und Continuo:



[1]) S. 201.
[2]) S. 184.
[3]) Vergl. Einleitung.

Reizvoll ist die Sequenzenführung über dem steigenden Bass



bis zum Höhepunkt kurz vor der Kadenz, die wieder ein leichtes Fallen bringt. Als Gegenstaz zu den in Zweiergruppen gebundenen Achteln bringt die Coda das in neuer Phrasierung auftretende Motiv:

das sich während drei Takten wiederholt und durch ein natürlich entstehendes Crescendo nochmals eine Steigerung erfährt. Der Halbschluss leitet dann direkt zum Seccorezitativ über. Hippolyte erwacht aus seinem todähnlichen Schlaf. Sein erster Gedanke gilt Aricie, die er noch nicht bemerkt und schmerzlich ausruft: „Hélas! je n'y vois point l'objet de mon amour". Aricie aber, die fürchtet, man würde ihr einen Gatten aufzwingen, weigert sich, nach Hippolyte zu schauen: „Et mes yeux seront à sa flamme aussi fidèles que mon coeur". Wie sie aber Hippolytes Stimme vernimmt und ihn erkennt, eilt sie freudig auf ihn zu. Das Wiederfinden der sich gegenseitig verloren geglaubten Geliebten bedeutet einen Höhepunkt, die endgültige Lösung des Dramas. Es ist daher nicht recht verständlich, dass Rameau hier nicht mit dem Gang der Handlung Schritt hält und dieses psychologisch wichtige Moment nicht anders als durch ein von Clavecin und Celli begleitetes Duett wiedergibt, das dabei ausdrucksarm ist. Man will nicht recht an die Worte glauben: „Le moment qui vous rend à moi est le plus heureux de ma vie", wenn sie von der verhältnismässig fahlen Musik getragen werden:

Le moment que vous rend à moi est le plus heureux de ma vie

Rameau, der Meister im Schildern verschiedener Seelenregungen, findet für dieses namenlose Glück zweier Liebenden keine andern Töne als diese! Wenn er auch als Mensch dieses Gefühl selbst nicht kannte, so war er doch Künstler genug, um es wenigstens annähernd wahr zu schildern. Nun tritt aber an Stelle einer freudigerregten Stimmung ein matter d-moll Satz.

Einerseits ist das durch das Gesetz der Barockoper zu erklären, die wichtige Handlung im Secco führt und so ein Zusammenfallen der musikalischen und dramatischen Höhepunkte nicht zulässt. Andererseits aber bewies Rameau, dass er mit diesem Gesetz nicht allzu genau umging. Die psychologischen Höhepunkte im ersten und vierten Akt, die Dramatik in der Hölle, die Schmerz- und Verzweiflungsszenen, sie fanden in Rameaus Musik ein herrliches Steigerungsmittel, seine Musik hatte sie erst lebenswarm und echt gestaltet. Sie waren Statuen, denen Rameau den Odem, die Seele einhauchte. — Eher ist anzunehmen, dass Rameau dem Schluss zueilen musste und daher ziemlich oberflächlich arbeitete,[1]) vielleicht aber der Tradition gemäss den Höhepunkt für das Divertissement sparen wollte; denn dieses ist wieder sorgfältig und sehr kunstvoll gearbeitet. Am wahrscheinlichsten erscheint jedoch die Annahme, dass der fünfte Akt mit seinem althergebrachten Ausgang ihn wenig interessierte und dass er den eigentlichen Höhepunkt im Schluss des vierten Aktes erblickte. Der moderne Zuschauer wird aber auch unbedingt den tragischen Ausgang der Handlung, wie sie der vierte Akt bringt, der gesuchten Lösung durch Götterprotektion, die Totgeglaubte zum Leben zurückerweckt und verheiratet, vorziehen. Es stand nichts im Weg, den Zuschauer glauben zu machen, dass Hippolyte tatsächlich im Kampf gegen das Ungeheuer umgekommen ist, worüber der Geliebten vor Schmerz das Herz brach. Die Lösung

[1]) Etwas, was man bei grössten Komponisten finden kann. Man denke nur an die Reprisen der Regerschen Sonatensätze!

der Theseus-Phädra-Idee hätte auch bereits im vierten Akt schon stattfinden und so ein lebenswahrer Ausgang erzielt werden können. Doch Pellegrin war seinem Publikum ein Ballett schuldig, er durfte es nicht erschüttert entlassen. Dass sich auch Rameau dieser Forderung fügte, dass sie ihn aber unbefriedigt liess, scheint der wahrscheinlichste Grund für diese oberflächliche Arbeit am Schluss der Handlung. Ja, noch mehr, dieses Spiel, das Diana mit Aricie treibt, indem sie ihr lange verschweigt, wer der Gatte sei, der ihr zugeführt werde, ist geradezu trivial und die Freude der Göttin an solcher Neckerei erniedrigt sie zur Kupplerin. Und noch zu allem die Worte Hippolytes, an die sich dann das Divertissement anschliesst: „Vous m'unissez à ce que j'aime, Déesse! ah! par quels voeux mon coeur peut-il jamais reconnaître tous vos bienfaits". Das klingt beinahe wie: „Sehr verbunden, gnädige Frau".

So ist neben vielem wirklich Gutem in Pellegrins Arbeit viel Unglückliches. Wenn sich das grosse Publikum seiner Zeit nicht daran stiess, ja vielleicht das Unmögliche als das Beste betrachtete, mancher edle Junker im galanten Hippolyte, der sich bei der Göttin so hübsch und ganz der Hofregel gemäss bedankt, sich selbst wiederspiegeln sah, und grössten Gefallen daran fand, so ist unser Publikum, selbst das grosse, zu kritisch, seine geistige Mitarbeit im Theater zu stark entwickelt, als dass es solche Widersinnigkeiten anstandslos oder gar wohlgefällig aufnehmen würde.

Die moderne Bearbeitung würde also hier die grösste Sorgfalt erfordern. Der schön geführte Bogen der Oper, der aber mit dem fünften Akt für uns unmögliche Formen annimmt, müsste in erster Linie gerettet werden. Dass man dabei fast auf alles im fünften Akt verzichten, der Handlung vielleicht einen ganz andern Ausgang geben müsste, ist zweifellos. Das moderne ästhetische Empfinden, verbunden mit gesunder Pietät, hätte zu entscheiden, wie weit man bei einer solchen Bearbeitung gehen darf.

Nach der Bedankung, die Hippolyte der Göttin zuteil werden lässt, ertönt Musettenklang, das Divertissement zu Ehren des Liebespaares und ihrer Herrschereinsetzung über das Volk Dianas einleitend.

Das Schlussdivertissement.

Das Programm des Divertissements setzt sich aus folgenden Nummern zusammen:

1. Marsch und Chor en Musette,
2. Rezitativ und Arie Dianas,
3. Chor,
4. Chaconne,
5. Ariette,
6. Gavotte I und II,
7. Rezitativ,
8. Wiederholung von No. 3.

Obiges Programm entsprach der Darstellungsweise von 1733 und ist in dieser Form in der Gesamtausgabe abgedruckt. Ueber andere Fassungen berichten die „Notes critiques" im Vorwort zum 6. Band der Gesamtausgabe, die hier auszugsweise wiedergegeben werden; wichtig ist dabei besonders der letzte Satz:

> „Dans la seconde version de 1733, les paroles du premier choeur sont modifiées, et l'on supprime le dernier récit de Diane qui a été reporté à la fin de la scène précédente.
>
> En 1742, après le récit de Diane, on retranche le choeur „Que tout soit heureux" pour aller directement à la chaconne. En 1757, après le choeur „Chantons sur la musette" sont intercalés trois fragments du prologue, alors disparu: „l'Air en rondeau pour les Amours", et l'ariette „Plaisirs, doux vainqueurs", transposé de fa dièze mineur en mi mineur, ainsi que les menuets, transposés de ré en mi (1). Viennent ensuite, le récit de Diane „Bergers, vous allez voir" (2), le choeur, „Que tout soit heureux" (3), l'ariette „Rossignols amoureux" (5) chantée, non plus par une Bergère, mais par

Aricie, et, pour finir, un divertissement composé des deux gavottes et la chaconne qu'on avait, d'une part, réduite, d'autre part, allongée en la soudant à un fragment d'Anacréon, (que nous retrouverons plus tard, quand viendra le moment de publier cet autre ouvrage de Rameau).

En 1767, on débute par le choeur „Chantons sur la musette", suivi d'une „Gavotte gracieuse" que nous n'insérons pas dans la présente édition, car, si elle est de Rameau, on a dû la tirer d'un de ses autres opéras. Tous les autres choeurs et récits ont disparu, remplacé par une ariette nouvelle, mis en musique par Boyer et chantée par Hippolyte. Ensuite „on danse", dit le livret, soit les gavottes, soit les menuets; Aricie chante l'ariette „Rossignols amoureux" et „un ballet général termine l'opéra", ballet, dont il est difficile de préciser les éléments, car il devait former, suivant l'usage, un cahier à part, qui a disparu; on sait toutefois par le Mercure que l'ancienne chaconne de Rameau y était remplacée par une chaconne nouvelle de Gaviniès.

A la seconde reprise de 1767 (9 juin), le bouleversement fut plus complet encore, puisque les actes IV et V furent fondus en un seul".

Achte Szene. Die „Marche en Musette" steht im Dreitakt. Die Musettenform wählt Rameau natürlich wegen des pastoralen Charakters der Situation. Musette ist neben dem Tambourin vielleicht der am echtesten abgelauschte und in seiner Form am besten bewahrte ländliche Tanz. Sein Name kommt wie der des Tambourin von einem Musikinstrument, der Musette.[1]) Das Instrument ist schon alt. Gestalten der antiken Mythologie, wie Faunus, Marsyas und Daphnis sollen seine Erfinder gewesen sein. Virgil erwähnt es und nennt Pan als Erfinder. Von Dichtern des Rokoko ist es viel besungen worden, einige Verse mögen zeigen, welch poetischen Zauber die Musette auszuüben vermochte. In den Lexica von Richet[2]) und Furetière[3]) finden sich einige Verse, aus denen deutlich hervorgeht, wie zart und poesievoll das Instrument klingen musste, so in der Liebeslyrik:

[1]) Sackpfeife.

[2]) Dictionnaire de la langue française, ancienne et moderne, Paris 1740.

[3]) Dictionnaire Universel, Rotterdam 1708.

„Mon berger chantera mon nom sur sa musette,"
oder in der tiefempfundenen Klage:

Que deviendrai-je, hélas,
Au fond de nos bocages?
Moi qui n'ai pour tous avantages
Qu'une musette et mon amour!

Nur bei Furetière findet sich folgender Vers, aus dem ausserordentliche Liebe zum Instrument tönt:

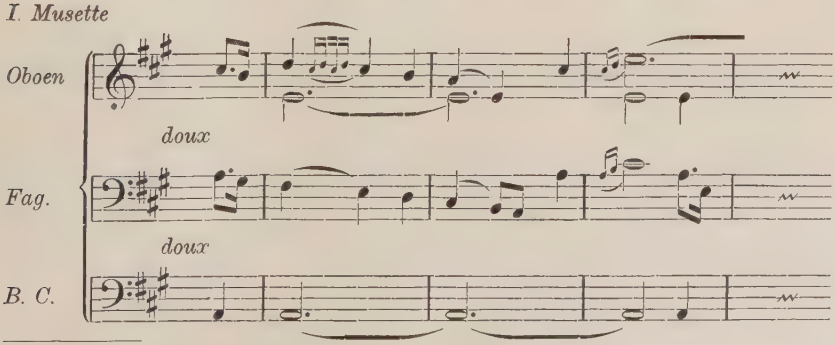
„Entendons toujours laigre son des trompettes?
Et les douces musettes,
Sont-elles pour jamais de ces lieux?"

Der idyllische Charakter des Instrumentes hat sich natürlich auch auf den gleichnamigen Tanz übertragen. Von diesem heisst es bei Rousseau[1]):

„Sorte d'air convenable à l'instrument de ce nom, dont la mesure est à deux ou trois temps, le caractère naif et doux, le mouvement un peu lent, portant une basse pour l'ordinaire en terme ou point d'orgue, telle que la peut faire une Musette, et qu'on appelle à cause de cela Basse de Musette. Sur ces airs on forme des Danses d'un caractère convenable, et qui portent aussi le nom de Musette."

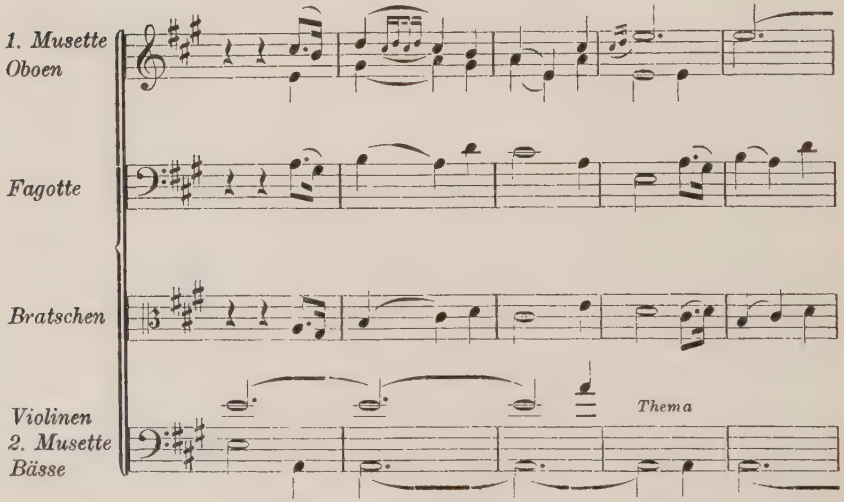
Der Marsch in Musetteform, der das Schlussdivertissement von „Hippolyte et Aricie" einleitet, entspricht vollkommen der Charakteristik der Musette von Rousseau. Schon das Orchester trägt mit seinen Oboen und Musetten Pastoralcharakter. Die ländliche Unschuld dieses Stückes nennt Laloy „si douce qu'on pourrait sourire jusqu'aux larmes".[2]) Man könnte diesen Ton kaum besser treffen als durch das naiv-pastorale Singen:

I. Musette



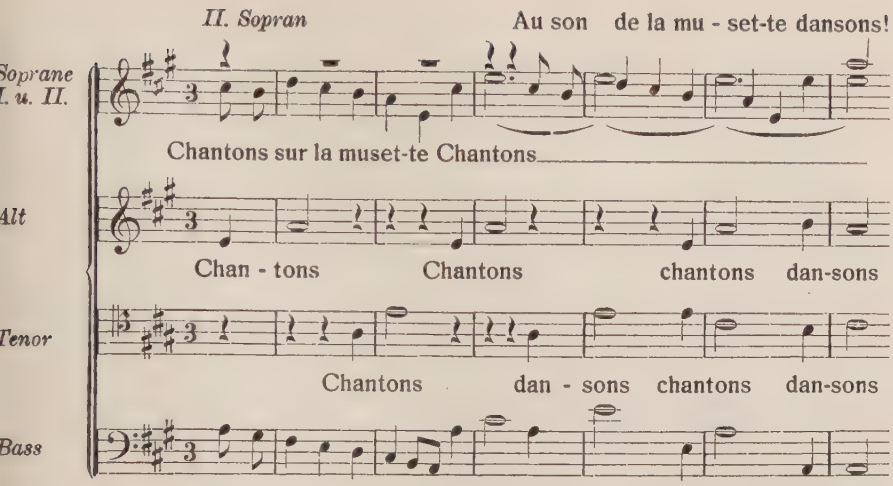
[1]) Dictionnaire de Musique.
[2]) Laloy: Rameau, S. 187.

besonders, wenn das Orchester neben Streichern, Oboen und Fagotten zwei Musetten aufweist. — Ungemein reizvoll wird das, zuerst durch eine Musette, Oboen und Fagotte vorgetragene Thema von der zweiten Musette und den Streichern nachgeahmt, während die erste Musette, Oboen und Fagotte die Dominante aushalten. Im Gegensatz tragen die Violinen den gehaltenen Ton bei dem Bläsersätzchen:



nach welchem die Streicher und die zweite Musette wieder das erste Motiv aufnehmen und von den Holzbläsern nachgeahmt, zu Ende führen.

Der Chor bringt ziemlich genau die Wiederholung der Musette. Er ist fünfstimmig, und während ein Teil der Stimmen das Thema der Musette bestreitet, beleben die übrigen das Ganze durch Nachahmungen auf den Worten „chantons, dansons":



Die Wirkung wird dadurch frischer und der naive Charakter durch dieses heitere Stimmenspiel beträchtlich gesteigert. Hübsche Klangkontraste werden mit dem dreistimmigen Frauenchor erzielt, der von Holzbläsern unterstützt, zweimal das Tutti unterbricht. Nach dem Chor wird die Musette wie das erste Mal rein instrumental wiederholt.

Rezitativ und Arie Dianas. Diana fordert die Leute auf, ihrer Wahl, Hippolyte zum König über sie zu setzen, beizustimmen. Die Tugend kröne diesen Helden! — Bei der Arie fällt wieder die Begleitung auf, die sich aus zwei Flöten, zweiten Geigen und Cembalo zusammensetzt. Der Reiz der Komposition beruht auf dem feinen kontrapunktischen Stil. Besondere Ausdruckskraft ist ihr jedoch nicht zuzusprechen. Melodische Führung und Harmonie bewegen sich in den gewöhnlichen Bahnen, einzig der Rhythmus zeichnet sich durch die Abhebung in den einzelnen Stimmen und durch geschickte Schwerpunktverschiebungen aus. Bemerkenswert ist die Koloratur am Schluss. Nachdem die Arie vollständig schliesst, setzt noch einmal zu zweiten Violinen und Cembalo der letzte Satz: „C'est la vertu qui le couronne" mit einer ausgedehnten Koloratur auf dem letzten Worte ein. Man kann sich nicht ganz des Gefühls erwehren, als sei dieser Anhang später, als Konzession an die italienisch-

freundliche Partei entstanden. Diese Annahme beeinträchtigt keineswegs die anfangs gemachte Behauptung, dass Rameau äusserst kühn in seiner Genialität, den eigenen Weg geht. Wer hatte vor ihm den Sängern, dem Orchester, der Regie und dem Kapellmeister solches zugemutet, wie er es tat? Nicht er fügte sich den andern, sondern die andern sollten sich ihm fügen. Wenn man dennoch Stellen findet, die beiwesen, dass er auf diese oder jene Forderung der Gegenpartei Rücksicht nimmt, so ist dies immer nur dort der Fall, wo es sich um etwas weniger Wichtiges handelt. Dort, wo er sein Publikum nur unterhalten will, macht er Konzessionen, niemals aber, wenn es gilt, für eine bedeutende Situation den wahren Ausdruck zu finden. Da fordert sein kühner Geist, dass sich andere ihm unterwerfen.

Der Chor „Que tout soit heureux sous les lois du Roi que Diane nous donne!" schliesst sich der Arie an. Die Tonart a-moll und der Dreitakt werden beibehalten. Rhythmisch und harmonisch ist der Chor der Arie eng verwandt. Durch seine Chorwirkung und Gegenüberstellung des grossen Orchesters (Streicher, Continuo, Flöten, Oboen und Fagotte) und des Terzetts der Flöten und Violinen, wird angenehmer Klangkontrast erzielt. Immerhin trifft aber auch hier Rameau nicht ganz den freien Ton, der ihm sonst eigen ist. Im Schildern der Freude ist er am schwächsten, da tritt er hinter Händel weit zurück. Seine Stärke ist der Ausdruck der Melancholie, der Schwermut, feiner Lyrik und grosser Dramatik. Jauchzen kann Rameau nicht recht. Man fühlt bei ihm wohl die Sehnsucht nach Freude, aber es bleibt immer bei der Sehnsucht, die Freude selbst strahlt nie recht und überzeugend hervor. Wohl streift er einmal den Glückston, um aber sofort in Konflikt mit sich selbst und seiner natürlichen Kunst zu geraten und gleich wieder in den gepressten, unfreien Ton zu verfallen. So wirkt auch dieser, sonst äusserst kunstreich gearbeitete Chor matt und und nicht überzeugend. Man freut sich an den hübschen Nachahmungen, am zeitweiligen Gegenspiel der Chorhomophonie mit der Orchesterpolyphonie, an den Farben, die durch Abwechslung von Tutti und Frauenchor, durch Veränderungen in

der Orchestration entstehen, aber, dass sich die Singenden wirklich so herzlich freuen, wie es im Text steht, glaubt man nicht. Wie herrlich kommen doch stilles Glück und Zufriedenheit in der Musette zum Ausdruck, wie unecht aber die jubelnde Freude hier.

Die Chaconne steht bei Rameau gewöhnlich am Schluss der Oper. „Hippolyte et Aricie" macht eine Ausnahme. — Die Chaconne ist eine der grössten Tanzformen, die sich im vornehmen Ballsaal wie auch auf der Bühne grösster Beliebtheit erfreut.[1]) Mattheson meint,[2]) dass

> „eine Sing-Spiel- und Tantzchaconne dabey auch vornehmer Stände Personen mitmachen, mehr ausrichtet, als centnermässige Contrapunkte."

Ursprünglich bildeten Variationen über einem Basso ostinato die Form der Chaconne. Brossard schreibt darüber:

> „Ciacona veut dire Chaconne. C'est un chant composé sur une Basse obligée de quattre mesures, pour l'ordinaire en triples de noires, et qui se repett autant de fois que la chaconne a des Couplets ou des Variations, c'est à dire, de chants differents composez sur les Nottes de cette Basse. On passe souvent dans ces sortes de pièces du Mode Majeur au Mode Mineur, et on tolère bien des choses à cause de cette contrainte qui ne seraient pas regulièrement permises dans une composition plus libre."

Ueber die Form steht bei Richet und Furétière:

> „.... la basse est de quattre notes qui procèdent par degrez conjoints, sur laquelle on fait plusieurs couplets qui ont un même refrain."

Ueber den Ursprung liest man bei Mattheson die originelle Ableitung:

> „Ich finde wirklich, dass Chacon ein Geschlechts-Nahm ist, und der Befehlshaber oder Admiral von der spanischen Flotte in Amerika Anno 1721 Mr. Chacon geheissen hat. Mir sollte diese Ableitung besser, als jene vom

[1]) Populär war sie jedoch nie.
[2]) Der vollkommene Capellmeister, S. 87, § 84.

persischen Schach, die in einem gewissen Wörterbuch steht, gefallen."

Richet meint:

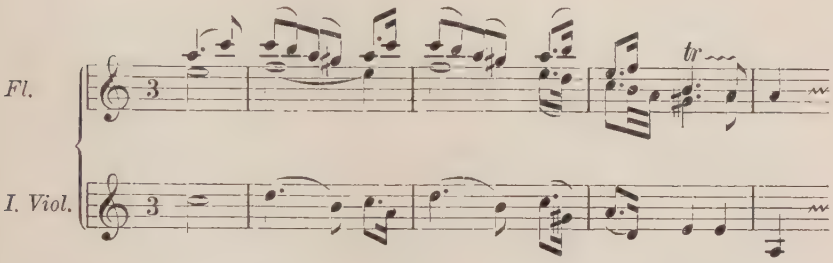
„Air de musique qui est venu des Mores".

Was nun die Form anbetrifft, so hielt man an der bei Brossard und Richet, ebenso bei Walther und Mattheson beschriebenen schon lange nicht mehr fest. Rousseau schreibt im „Dictionnaire de Musique", dass es nicht notwendig sei, den viertaktigen Bass immer wiederkehren zu lassen, man könne sich überhaupt von der Variationenform lossagen. Auch Sulzer hält die Variationenform nicht mehr als Forderung fest. Rameaus Chaconnen sind sehr frei in der Form. Dreitaktigkeit und grosse Dimensionen kennzeichnen allein seine Chaconnen. Charakteristisch für sie ist die Gegenüberstellung von Minore- zu Dursätzen, und umgekehrt. Sei es, dass der Anfang in Moll und der zweite Teil in Dur ist, sei es, dass Anfangs- und Schlussteil einen moll- bezw. durkontrastierenden Mittelteil einrahmen. Die Chaconne in „Hippolyte et Aricie" beginnt in a-moll. Nach 48 Takten folgt der längere 73-taktige zweite Teil. Der Hauptgedanke, der dem vorangehenden Chor und der Arie Dianas verwandt ist, und mit dem der Komponist ein variationenähnliches Spiel treibt, zieht sich durch das ganze Stück hindurch. Das aus Flöten, Oboen, Fagotten, Streichern und Continuo bestehende Orchester gibt dem Ganzen bunte und abwechslungsreiche Farben. — Die Sonderung durch Farben und Formen gestaltet das im Grunde einfache Stück interessant: so, wenn dem straffen Anfang mit den punktierten Achteln

das kantable Thema gegenübertritt:

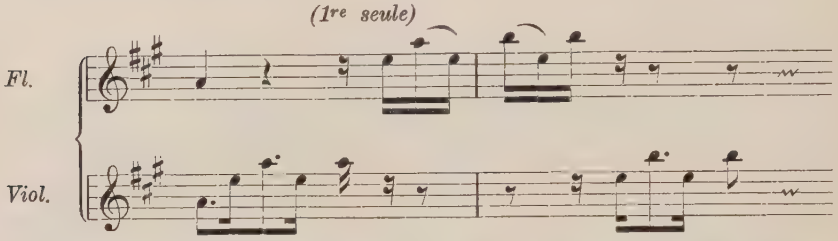
Dieses wiederum wechselt reizvoll seine Gestalt. Zuerst erklingt der erste Teil in den Streichinstrumenten, während

die ersten Flöten im zweiten Teil die Hauptmotive über dem getragenen Gegensatz in den ersten Violinen und den zweiten Flöten bearbeiten:



Die Wiederholung des Vordersatzes geschieht durch das ganze Orchester, während die Behandlung des Nachsatzes wie das erste Mal zum vollen Orchester noch schöner kontrastierend erscheint, als nur zu den Streichern das erste Mal. Somit ist allein durch Farben schon eine schöne Steigerung erzielt. Ein neuer Gedanke, durch Viertel und punktierte Viertel charakterisiert, tritt dem durch Achtel bestimmten Hauptgedanken gegenüber. Er berührt die Durparallele, um nach acht Takten in der Dominante zur Haupttonart zu kadenzieren. Dem dreistimmigen Vordersatz, durch Violinen und Violoncelle bestritten, folgt ein Nachsatz, bei dem die Flöten mit den Violinen unisono mitgehen, während ein Fagott einen selbständigen Gegensatz bringt. Dieser Gegensatz ist aber nichts anderes als die Nachahmung des von den ersten Violinen vorgetragenen Themas mit freiem Schluss. Trotzdem bereits vorher die zweiten Violinen imitatorisch einsetzten, bringt diese Fagottnachahmung durch die charakteristische Klangfarbe des Instruments ein durchaus neues, den Hörer zur Aufmerksamkeit zwingendes Element. Die Imitation der zweiten Geigen muss gleichsam als Vorbereitung zu dieser charakteristischen Klangfarbe des Fagotts angesehen werden. Nach der e-moll-Kadenz setzt ein Spiel mit einem Themafragment ein, das zuerst nach C-dur, dann nach dem A-dur des zweiten Teils führt. Dieser kontrastiert nicht nur durch die grosse Terz mit dem ersten, sondern auch durch das zierlichbewegte Spiel mit dem Flöten-Geigenmotiv. Gleich-

sam in einer freien Verkleinerung imitiert eine Flöte das punktierte Motiv der ersten Violinen:



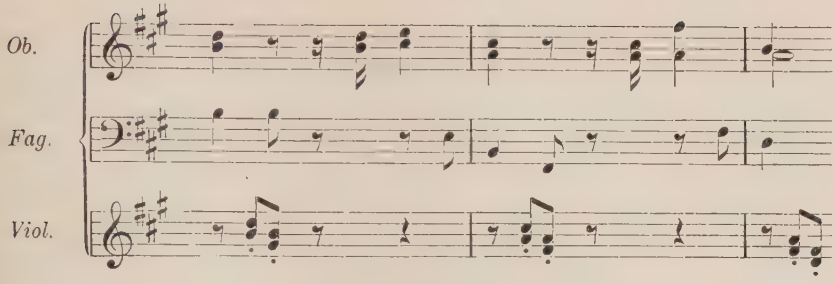
Dieses ungemein reizvolle Spielen wird durch das synkopierte Motiv, bei dessen Eintritt das ganze Orchester einsetzt, unterbrochen:

Nach vollkommener Kadenz in A-dur beginnen die Oboen die punktierte Figur,

die natürlich die Gegenbewegung des Anfangs bildet:

Fagotte setzen im folgenden Takt imitatorisch ein und bestreiten mit den Oboen die neue Periode.[1]) Das ganze Orchester nimmt die punktierten Forte auf und wiederholt sie dann piano (ohne Oboen), eine Echowirkung erzielend. Ein hübsches Spiel bringen wieder die Holzbläser und die Violinen, wobei die Gegenwirkung von Klangfarben von besonderem Reiz ist:

[1]) Genau genommen ist diese Bezeichnung falsch, denn Vordersatz und Nachsatz unterscheiden sich in nichts, nicht einmal in den Schlüssen. Ein Merkmal für die Periode ist aber die gebrochene Symetrie.



Der reiche Rhythmus, die Punktierten, die kurzen Pausen, die rhythmische Gegenführung in den verschiedenen Stimmen weicht am Schluss einem aus punktierten Halben und Vierteln bestehenden Schlussatz, vielleicht Coda zu nennen. Abgesehen vom rhythmischen Moment bildet er durch reinste Homophonie und Verzicht auf klangliche Abwechslung einen krassen Gegensatz zum Vorhergehenden. Die sechszehn Schlusstakte werden durchwegs vom ganzen Orchester bestritten, eine Steigerung wird nur noch erzielt, indem bei den letzten acht Takten die vorher unisono geführten Fagotte nun geteilt werden und die Oboen, die einen Ton festhielten, zusammen mit den Violinen und Flöten schreiten. Die Einfachheit des Schlusses entbehrt aber nicht des Reizes. Die stark betonten guten Taktteile werden hier durch Schwerpunktverschiebungen abgeschwächt und so tritt am Schluss noch einmal ein Faktor hinzu, der einer Uebermüdung in dieser Hinsicht rettend steuert.

So versteht es Rameau, selbst einen langen Tanz auf einfacher harmonischer Basis durch meisterhafte Orchesterbehandlung, Rhythmisierung und Melodieführung von Anfang bis zum Schluss interessant zu gestalten und ihm einen grosszügigen Bogen zu verleihen.

Die Ariette (Air du Rossignol) ist berühmt geworden, und während nur wenige von einer Oper „Hippolyte et Aricie" wissen, trifft man diese Ariette öfters auf Konzertprogrammen guter und weniger guter Koloratursoprane. Rameau komponierte dieses reizende Virtuosenstück speziell für eine begabte Sängerin, die als Hirtin aus dem Gefolge Dianas die Arietta sang. Bei spätern Aufführungen wurde auch diese Partie Aricie übergeben.

Als Form wählt Rameau die Da-Capoart. Als Tonart ist das A-System des Divertissements beibehalten und zwar hier A-dur. Der Takt ist dreiteilig.[1])

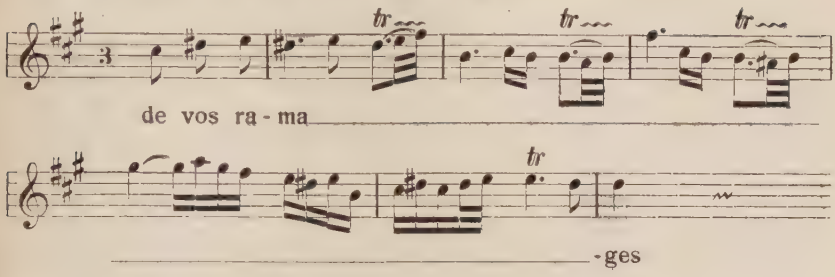
Die Begleitung ist Violinen, Flöten und Clavecin anvertraut. In der einfachen Zusammenstellung erzielt Rameau aber prächtige Klangkontraste durch Abwechslung von Soli und Tutti, durch verschiedene Kombinationen innerhalb der Instrumente, durch die feine Cembalobehandlung, das nicht durchwegs spielt, sondern an Stellen, wo die Aufmerksamkeit auf andere Instrumente gerichtet sein muss, aussetzt.

Harmonisch ist das Stück im Gegensatz zum reichen Rhythmus, sehr einfach gehalten: Akkorde der Hauptstufen bilden die Basis der Stimmenführung. Die Modulation leitet im ersten Teil nach der Dominante und bringt einige Ausweichungen. Der Mittelteil, nur von Clavecin und einem Pult Violoncelle begleitet, ist in Bezug auf Modulation etwas reicher. Dieser Teil beginnt in fis-moll und führt, h-moll und Fis-dur berührend, nach der Dominante.

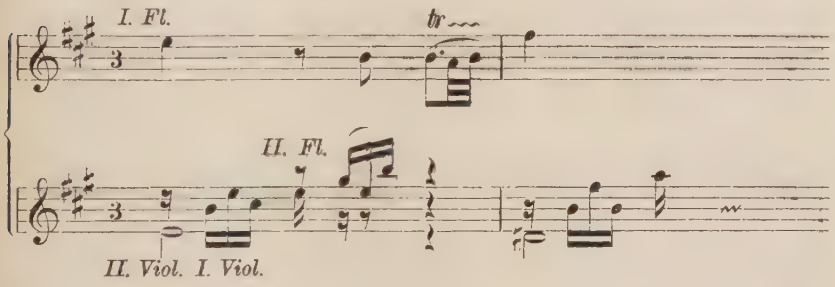
Der Text: „Rossignols amoureux répondez à nos voix par la douceur de vos ramages" gibt Rameau Anlass zu prächtiger Tonmalerei. Ganz schüchtern beginnt ein Gezwitscher in einer Violine und der ersten Flöte:

[1]) Unwillkürlich drängt sich die Frage auf, ob nicht eine Uebermüdung eintreten muss, da im ganzen Divertissement die Dreitaktigkeit nur kurz verlassen wurde. Der moderne Hörer, der an häufigen Taktwechsel gewöhnt ist, wird die Zierlichkeit und Frische dieses sich in drei Zeiten bewegenden Rhythmus nach dem Vorangehenden unmöglich voll und ganz empfinden. Das Dreiempfinden wurde bereits etwas abgestumpft und man würde deshalb eine Umstellung, die vor der Ariette ein geradtaktiges Stück bringt, begrüssen.

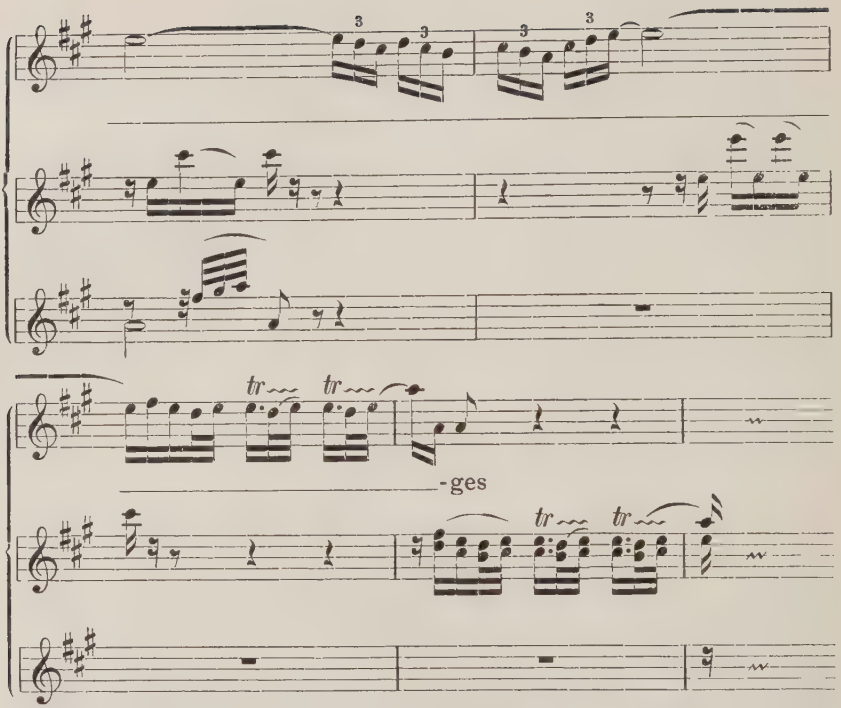
und auf das Jubilieren in der Singstimme:



scheint die ganze Vogelschar zu antworten:



Und als wollten die Vöglein mit der schönen Hirtin um die Wette jubeln, die reizenden Nachahmungen, die frei und in Verkleinerung in den ersten Violinen, real zu den Flöten, auftreten:



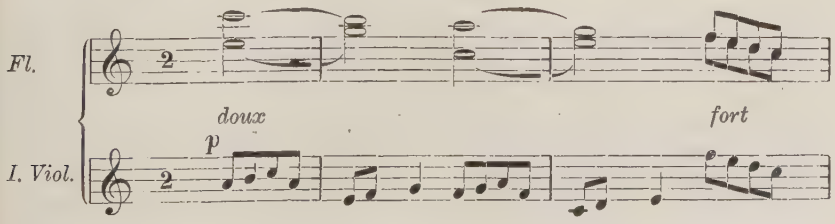
Immer reicher ist das Konzert geworden und schliesst mit einem fröhlichen Gezwitscher in den Flöten ab:

Der Mittelteil ist eine Aufforderung, der alle zu lauschen scheinen: „Rendez les plus tendres hommages à la divinité qui règne dans nos bois". Und es ist, als wollte sich die Sänger-

schar beeilen, der Aufforderung nachzukommen, wenn der erste Teil wieder einsetzt. —

Diese Ariette ist ein Musterbeispiel für Rameaus zierliche Kunst. Man zweifelt oft, wem man die Palme überlassen soll, dem Naturmaler Händel oder Rameau. Der Riese in England ist Deutscher und ihm haftet in der grossen Liebe zur Natur der nationale Zug an. In vielen Tonmalereien seiner Werke drückt sich diese Liebe aus, überall klingt ein Schwärmen für das Geheimnis der Natur; bei Rameau aber empfindet man weniger Schwärmerei als eher ruhige Beschaulichkeit und zeitweise heftige Sehnsucht. Beide sind in ihrer Art gross, aber dort, wo es sich darum handelt, Grazie und höchstgradige Anmut zu geben, da übertrifft Rameau unsern herrlichen Händel.

Die Gavotten I und II bilden zusammen eine Form. Die erste Gavotte in A-dur wird nach der zweiten in a-moll wiederholt. Beide zeichnen sich durch Anmut und ländliche Frische aus. Charakteristisch ist wieder der liegende Bass im ersten Teil der ersten Gavotte, der wie bei Musetten, Tambourins und andern ländlichen Tänzen, das Brummen der Musetten oder der Drehleier oder den Ton der Trommel nachahmt. Reizvoll ist die Gegenüberstellung der Orchester der ersten und zweiten Gavotte. In der ersten mit ihrem ländlichen Charakter spielen die Oboen mit den ersten Violinen unisono, während in der zweiten, die eher ein zierliches Spiel begleitet, an deren Stelle die zweiten Flöten treten, die sich aber zeitweise vom Unisono mit den ersten Violinen loslösen und zu den Achteln derselben eine getragene Figur blasen:



Die zweite Gavotte entspricht der zweiten im Appendice der Gesamtausgabe, welche 1757 an Stelle dieser trat, ist aber dort ganz anders instrumentiert. Auch werden dort die Flöten

durch Oboen ersetzt, während in der ersten des Appendice sich zu den Oboen kleine Flöten gesellen. Während die eine Gavotte ländlichen Charakter wahrt, ist die andere klanglich interessanter. So üben die Soli der Piccoloflöten ganz besondern Reiz aus, wenn sie nach ihrem lustigen Lauf die tändelnde Figur über den Holzbläsern ausführen:

oder ihre Figuren durch das ganze Orchester gebrochen werden:

An und für sich ist die Gavotte von 1757 reizvoller, der Situation ist aber die erste besser angepasst.

Nach einem unbedeutenden Rezitativ und einer Ariette der Göttin wird der a-moll-Chor: „Que tout soit heureux" aufgenommen und damit die Oper geschlossen.

Schlusswort.

Die grossen Opern, die Rameau nach Lullys Beispiel als „Tragédies" bezeichnet, machen im Bühnenschaffen des Meisters einen kleinen Teil aus. Neben „Hippolyte et Aricie" entstand nach Voltaires Buch die geistliche Oper „Samson".[1]) Im Jahre 1737 folgte „Castor et Pollux", dessen Trauerchor prächtige Chromatik-Anwendung aufweist. Im Gegensatz zum Parzenterzett, wo die Chromatik das Unheimliche, Schauerliche ausdrückt, dient sie hier dem Ausdruck erschütternder Klage. Zwei Jahre später erschien „Dardanus", dessen „Sommeil" und das herrliche „Rigaudon" weltberühmt wurden und heute noch allen Musikfrunden bekannt sind. — Die übrigen Werke bauen sich mehr auf dem Ballett auf und tragen die Bezeichnungen „Ballett héroique" (Les Indes Galantes, Les Fêtes d'Hébé, Les Fêtes de Polymnie, Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour) „Pastorale" (Zéphyre) „Fête" (Le Temple de la Gloire) „Divertissement" (Les Surprises de l'Amour) oder einfach „Ballett" (Anacréon, Les Sybarites). — Unter diesen Werken befinden sich Perlen, die würdig wären, auf unsern Spielplänen neben Händel zu stehen.

Auf allen Kunstgebieten fühlt man eine gewisse Bewegung, die nach dem Barock drängt. In der Musik ist Händel ein deutliches Beispiel dafür. Es wäre daher jetzt die gegebene Zeit, einen Meister, der Händel ebenbürtig ist, dort aufleben zu lassen, wo er hingehört, auf der Bühne. Während man Rameau als Tanzkomponisten allgemein kennt und

[1]) Angeregt durch Monteclair's Jephté, die auf Rameau einen überwältigenden Eindruck machte. Samson wurde später als „Zoroastre" umgearbeitet.

schätzt, weiss man gewöhnlich nichts von seinem dramatischen Schaffen. Es ist ihm ergangen wie den meisten seiner Zeitgenossen, seine Musik wurde das Opfer des unzulänglichen Textes. Ob man aber Rameaus Werk nicht für unsere Bühne retten könnte? Händels Opern stecken eigentlich noch mehr im Barockempfinden und sind durch geschickte Bearbeitungen doch wieder bühnenfähig geworden. Unsere Zeit ist übersättigt von der Ueberkultur, die uns beinahe wie ein böser Geist verfolgt. Man sucht in der Kulturhöhe der Alten oder im Primitiven Ausspannung. Daher lassen sich die Renaissancebewegungen Händels, daher die Erfolge des urprimitiven Strawinsky erklären. Der Ueberkomponisten Schönberg und Anhänger ist man satt, ihre Ueberkultur genoss man einst wie süsses Gift, hat aber heute eingesehen, dass Gift nicht von Gutem sein kann, man hat es beiseite geschoben und sucht wieder das Gesunde. Man findet es bei den Russen, die trotz Schule das gesunde Volkstum in ihrem Schaffen bewahrt haben, man findet es in der urwahren Musik der Grössten unter ihnen: Bordier, Moussorgsky, Rimsky-Korsakoff und in gewisser Hinsicht bei Strawinsky. Man findet es aber auch in Bibliotheken unter verstaubten, vergessenen Bänden. Warum nicht zu Rameaus Werken greifen? Nicht nur vorübergehend, wie dies in Paris geschah, sondern sie der modernen Bühne angepasst, zu Repertoiropern gestalten. Um das Leben eines Menschen zu retten, scheut man nicht vor energischen operativen Eingriffen. Warum soll man es denn bei einem Kunstwerk nicht tun? Soll es lieber der Vergessenheit anheimfallen? — Hagemann sagt von der Theaterdichtung:

> „Ein Strom, der nicht fliesst, wird zum Sumpf. Wenn also eine Theaterdichtung unsern Kulturbedingungen oder unsern Bühnenverhältnsisen nicht mehr entspricht, muss man sie — falls es sich lohnt und damit eine Bereicherung unseres Spielplanes zu erzielen ist — eben durch sachgemässe, vorsichtige und liebevolle Bearbeitung dem Gegenwartstheater anzupassen suchen, wobei es dann Sache des dramaturgischen Taktes und ästhetischen Stilgefühls ist, wie weit sich der Bearbeitende in den einzelnen Fällen vorwagen darf. *Das Recht bleibt jedesmal auf seiner Seite, wenn es ihm gelingt, an Stelle des*

für unsere Bühne an sich toten Werkes ein lebendig wirkendes Drama zu setzen."[1])

Die trefflichen Ausführungen Hagemanns gelten für Rameaus Werk nicht weniger als für dasjenige Shakespeares. Rameau kann noch leben und sein Werk von grösster Bedeutung für unsere Spielpläne werden, aber er muss sich einer Operation unterziehen. Die Libretti müssen mehr dramatische Kraft erhalten, hemmende, für uns uninteressante Elemente müssen entfernt werden, um dadurch eine klarere dramatische Linie zu schaffen. Wenn auch manche musikalische Perle aus dem Werk ausgeschieden wird, so ist es immerhin besser, auf einen Teil zu verzichten, als auf das Ganze. Wir wissen, dass Rameau selbst immer wieder Aenderungen getroffen hatte; wir wissen, dass Leute, wie Traetta, sich vor Umarbeitungen, die im Wesentlichen im Weglassen des textlichen Ballastes bestehen, nicht scheuten, um die hehren Werke für ihre Bühnen lebensfähig zu gestalten.

Darum ist es nicht recht zu verstehen, warum die wenigen Versuche, Rameaus Werke[2]) wieder auf die Bühne zu bringen, trotz dem grossen Beifall, mit dem sie aufgenommen worden sind, keine Nachahmung fanden. Es ist vielleicht daraus zu erklären, dass gegen den Dramatiker Rameau ein gewisses Vorurteil herrscht, das auf Rousseau zurückzuführen ist. Rameau ist allen Gebildeten aus Rousseau bekannt und dadurch natürlich nicht im rosigsten Licht. Rousseau verkannte den Meister vollständig. Die Hochkultur (nicht Ueberkultur!) in Rameaus Werk erschien ihm gefühlswidrig, die Beherrschung der Form, die Rameau in jahrelanger Arbeit sich aneignete, legte Rousseau als Rationalismus aus, der sich mit der Kunst nicht vereinigen lasse. Dass Rameau dem Einfluss des Rationalismus seiner Zeit nicht entgehen konnte, dass auch Barockphilosophie sein Werk beeinflusste, darf nicht völlig in Abrede gestellt werden. So

---

[1]) Carl Hagemann: Regie. Die Kunst szenischer Darstellung, S. 125. (Schuster und Loeffler, Berlin und Leipzig 1916).

[2]) Z. B. „Platéa", bearbeitet von Dr. Volkmar Andreae und Max Schilling, in der Karnevalsaufführung in den Kaimsälen, und „Les Indes Galantes" in Paris.

spiegelt sich im Objektivismus und in der Atomistik seiner theoretischen Forschung der Mechanismus der Aufklärung wieder, während der Drang nach Einordnen in allgemein gültige Gesetze, nach Aufbau des Ganzen aus dessen Elementen, der in Rameaus theoretischen Schriften deutlich zu Tage tritt, ein charakteristischer Barockzug ist.

Diese Tatsachen aber schliessen keinesfalls das Vorhandensein von Gemütstiefe und künstlerischer Inspiration aus. Der Theoretiker Rameau ist vom Künstler Rameau streng zu trennen. Das tat aber Rousseau nicht. Er verkannte vollständig des Meisters Gefühlstiefe, er konnte nicht verstehen, dass ein Theoretiker auch Künstler sein konnte. Schliesst aber z. B. die Beherrschung des reinen Satzes ein freies, gehaltvolles Kontrapunktieren aus? Im Gegenteil, es ist die Grundlage davon, und wenn man diese beherrscht, wird man umso freier seine Gefühle musikalisch ausdrücken können. So bildete auch für Rameau sein rationalistisch erworbenes Wissen die Grundlage, auf der seine Werke entstanden. Ich glaube, dass derjenige, der die Form nicht meistert, viel weniger echt und expressionistisch in seinem Schaffen sein kann, als der, dem sie keine Mühe verursacht. Ein Pianist, der sich mit der Technik abmühen muss, kann unmöglich ein Werk seinem vollen Gehalt nach wiedergeben, derjenige aber, dem die Technik dank jahrelangem (verstandesmässigem!) Studium keine Schwierigkeiten verursacht, wird sich umso intensiver in das Wesen der Komposition vertiefen können und sie dementsprechend interpretieren. Dasselbe gilt für den Komponisten. Nur wer die homophone und polyphone Satzweise, die musikalischen Formen beherrscht, kann sein eigenes Ich, ein Stück seiner Seele ins Werk legen, der andere wird scheitern. Wer vorurteilslos Rameaus Werk studiert, wird ihn sicher nicht als musikalischen Rationalisten abtun. Er wird seine Meisterschaft in der Form bewundern, von der Tiefe seiner Musik wird er aber ergriffen sein.

Nun finden sich allerdings unter den Werken Rameaus auch solche, deren textliche Vorlagen so gehalten sind, dass trotz herrlichster Komposition an eine Renaissance nicht zu denken

ist. Um die Musik dieser Werke für die Bühne zu retten, gestatte man mir eine Anregung.

Während meiner Tätigkeit als Kapellmeister und künstlerischer Leiter an einem Ballettunternemen hatte ich Tänze aus Rameaus Opern zu einer ganzen Balletthandlung zusammengestellt. Dabei berücksichtigte ich Stücke aus solchen Werken, die wohl für immer der Bühne verloren sind, oder Tänze, von denen ich annehmen musste, dass sie bei der Bearbeitung des Werkes für die moderne Bühne wegfallen würden. Auf diese Weise könnte manche Perle gerettet werden und zwar der Bühne und dem Ballett. Diese Tanzstücke sind ja aus dem Ballett herausgewachsen und gehören dem Ballett. Dass auch unsere Tänzer und Tänzerinnen mit Begeisterung solche Musik aufnehmen würden, hat mir meine eigene Erfahrung bewiesen. Selbstverständlich erscheint mir, dass man an der prächtigen Instrumentation nichts ändert!

Damit schliesse ich die Arbeit, die mir einen Meister nahe gebracht hat, der für meine Kunst und vielleicht für mein Leben bedeutend geworden ist. Ich habe die Partitur von „Hippolyte et Aricie" mit dem stillen Gelübde weggelegt, stets dem Gewaltigen zu dienen, der so Herrliches geschaffen. Möge diese Arbeit den Anfang dazu bilden. Ich werde reichlich belohnt sein, wenn sie auch ein klein wenig zur Rameau-Renaissance beiträgt und meine Anregungen hier und dort auf fruchtbaren Boden fallen.

CURRICULUM VITAE

Ich, Georg Graf, Bürger von Küsnacht (Zürich) wurde am 16. Juli 1901 in Sumy, Russland, als Sohn des Gutsverwalters Heinrich Graf und dessen Gattin Natalie Edelmann geboren, — Meinen ersten Unterricht erhielt ich zu Hause. Als die Familie im Jahre 1910 nach der Schweiz übersiedelte, besuchte ich die Volksschule in Erlenbach bei Zürich, später das Freie Gymnasium in Zürich und das Gymnasium in Schiers. Die Gymnasialstudien schloss ich im Frühling 1921 mit dem Maturitätsexamen ab und wurde Studierender der Künstlerschule am Konservatorium für Musik in Zürich, wo die Herren Dr. V. *Andreae* (Dirigieren und Komposition), Dir. C. *Vogler* (Harmonie- und Formenlehre) R. *Laquai* (Kontrapunkt und Partiturspiel) W. *Lang*, Dr. *Kasics* (Klavier) F. *Reitz* (Violoncello), H. *Schreep* (Oboe), Ilona *Durigo*, H. *Dubs* (Gesang) meine Lehrer waren. Nach dem Schlussdiplom im Frühjahr 1923 setzte ich meine Studien in Florenz und Paris (Nadia Boulanger, Max d'Ollonne) fort.

An den Universitäten Zürich, Basel, Florenz und Paris studierte ich bei den Herren Prof. Dr. E. *Bernoulli*, Prof. Dr. K. *Nef*, Prof. Dr. A. *Pirro*, Dr. *Gysi*, Dr. *Merian*, Musikwissenschaft. Bei den Herren Dr. *Stadler*, Prof. Dr. *Ermatinger*, Prof. Dr. *Faesi*, Prof. Dr. *Joël*, Prof. Dr. *Lipps* und Prof. *Fasola* studierte ich Kunst- und Literaturgeschichte, Philosophie, Psychologie, Aesthetik und Sprachwissenschaft. — Mit der vorliegenden Arbeit promovierte ich in Basel zum Dr. phil.

Meine praktische Tätigkeit während der Studienzeit erstreckte sich auf die Leitung von Orchester- und Gesangvereinen, auf Orchester- und Bühnendienst. Im Winter 1926 wurde ich als Musikdirektor nach Wädenswil und Flawil verpflichtet.

Küsnacht bei Zürich, im März 1926.